



اهداءات ١٩٩٧

د. / محمد عبد المعطي الجلاي

استاذ العمارة الهندسية

وزارة المعارف العمومية



دليل موجز

لمروضات دار الآثار العربية

كتبه بالفرنسية الأستاذ جاستون فييت

وترجمه بتصرف الدكتور زكي محمد حسن



القاهرة — ١٩٣٩

دار الآثار العربية

أصدر الخديوى توفيق سنة ١٨٨١ أمراً دعا فيه نظارة الأوقاف إلى أن تجمع في مكان خاص كل التحف الفنية النفيسة الموجودة في المساجد القديمة . وطبيعى أن النهوض بهذا العمل كان في البداية محدوداً ، وكانت ثمرته متواضعة ؛ فوجد مثلاً أن الجزء الأول من الكراسة أو المجلة التي أصدرتها ولا تزال تصدرها لجنة حفظ الآثار العربية لا يشير إلى أكثر من قاعة واحدة سمح للجمهور بدخولها لدراسة التحف الأثرية ؛ ولكنها لم تكن تحمل اسماً خاصاً . وفي عام ١٨٨٤ صار جامع الحاكم مقراً للآثار العربية . فظلت فيه حتى نقلت إلى البناء الحالى سنة ١٩٠٢ وهكذا نرى أن إنشاء دار الآثار العربية كان المقصود به المحافظة على التحف الفنية الموجودة في العمائر العامة . فلا عجب إذا كانت الدار لم تشر تحفة واحدة في العشرين السنة الأولى من حياتها . على أن أولى الأمر عنوا منذ سنة ١٩١٠ بأن يجعلوا لدار الآثار ميزانية تستطيع في حدودها أن تشتري بعض التحف ، وأن تقوم ببعض أعمال الحفر والتنقيب عن الآثار

والواقع أن أولى الحفائر التي قامت بها الدار يرجع تاريخها إلى تلك

السنة نفسها . فقد نقتب الدار عن الآثار في « درنكة » بالمنطقة الجبلية الواقعة جنوب غربى اسوط . وقد أزاحت هذه الحفائر الأنتقاض عن مجموعة طيبة من المنسوجات

ثم أخذت الدار على عاتقها القيام بحفائر أخطر شأنًا ، فى الأراضى الواقعة جنوبى القاهرة ، بادئة باطلال مدينة الفسطاط . وأمكن ، بفضل هذه الحفائر ، كشف جزء من المدينة والوصول إلى تخطيط بعض طرقاته وبيوته . كما عادت أعمال الحفر فى تلك المنطقة على دار الآثار بكمية كبيرة من القطع الخزفية يرجع تاريخها إلى عصور الدول الإسلامية المختلفة ، وبيضع مئين من قطع النسيج ذى الكمابات ، مصنوعة فى العصر العباسى أو فى العصر الفاطمى وعلى بعضها أسماء الخلفاء أو بيانات عن تاريخها والمصانع التى نسجت فيها

وفى السنين الأخيرة كشفت الدار أنتقاض بيت من العصر الطولونى ، على جدرانها زخارف جصية بديعة ؛ كما عثرت على أنتقاض حمام فاطمى مزين بصور بديعة بالألوان المائية لا تزال الوحيدة من نوعها فى الآثار المصرية الإسلامية

وقد كان ما أصابته الدار من الهدايا شيئًا جليل الشأن أيضًا . وإن لم يكن عدد الواهبين كبيراً ، فحسبنا عظمة أشخاصهم وقيمة هداياهم . وقد تفضل سمو الأمير يوسف كمال فأهدى للدار مجموعته الكاملة من التحف الإسلامية ، مبقيا لنفسه حق الاحتفاظ بها فى حياته . والحق أن قيمة

هذه المجموعة ، من الناحيتين الفنية والأثرية ، لتجلب عن التقدير ؛ وجدد
بالأمة أن تحفظ لسموه جميل اريحته وأن لا تنسى هذه المنة الكبيرة
وحفلت الدار في السنين العشر الأخيرة بهبات أخرى ذات شأن

خطير للغاية نشير إليها هنا بحسب ترتيب ورودها

فالأولى هي المجموعة الفنية التي جمعها أرتين باشا ، وقد كان حتى
آخر أيام حياته من أنشط أعضاء لجنة حفظ الآثار السربية وأكثرهم
اهتماماً بأعمالها . فوهبت ابنته مجموعته لدار الآثار بعد وفاته . وقوام
هذه المجموعة الفنية تحف من القرن التاسع عشر الميلادى ، بين نياشين
وأوسمة (مداليات) ولوحات فنية وحلى وأوان للقهوة والحلوى وأدوات
الاستحمام

وأحرزت الدار بعد ذلك مجموعة فنية ثمينة من مخلفات سمو الأمير
كمال الدين حسين . وتشتمل على عدة تحف من الخشب ذى الزخارف
المحفورة ، والسجاجيد الإيرانية والتركية ، والأواني الزجاجية المصنوعة
في بوهيميا إبان القرنين الثامن عشر والتاسع عشر خصيصاً للبلاد الشرقية ،
ومن أبداع الخف في هذه المجموعة عدد كبير من أحزمة النسيج الإيرانية
والبولندية

أما هبة المغفور له الملك فؤاد الأول فجدد بنا أن نتحدث عنها
طويلاً . فهي عظيمة من جميع الوجوه وتتكون من مجموعتين من الخف
الأثرية : الأولى نخبة من قطع النسيج تجلب قيمتها عن التقدير ، لما لأكثرها

من شأن تاريخي خطير ، ولألوانها ورسومها التي تثير الإعجاب وحسن التقدير . أما المجموعة الثانية فمكونة من موازين وأختام أغلبها من الزجاج ولكن بينها ما هو من المعدن أو الحجر وبالأمس ، تفضل حضرة صاحب الجلالة الملك فاروق الأول فوهب للدار حجراً جميلاً من الرخام عليه كتابة تاريخية جلييلة الشأن ولعل خير ما يعين على تفهم النمو المطرد في مجموعات التحف الفنية المحفوظة بدار الآثار أن نأتى بالبيان الآتى :

٩٨٥	...	الدار	في عدد التحف	كان سنة ١٨٨٨
١٦٤١	...	«	«	١٨٩٥ «
٣٢٠١	...	«	«	١٩٠٥ «
٤١٦٥	...	«	«	١٩١٥ «
٦٩٠٣	...	«	«	١٩٢٥ «
١٢٨٩٥	...	«	«	١٩٣٥ «
١٤٣٥٠	...	«	«	١٩٣٩ «

وقد أصدرت دار الآثار منذ سنة ١٩٢٦ عدداً كبيراً من المؤلفات العلمية . وقد كان لها قبل هذا التاريخ دليل موجز بالفرنسية والعربية والانجليزية . وظهرت لهذا الدليل طبعة ثانية . ولم يكن للدار مطبوعات إلا هذا الدليل وكتابين آخرين . أما فيما بين عامي ١٩٢٦ و ١٩٣٩ فقد

— ٥ —

أتيح للدار طبع ثلاثة وعشرين مجلداً ، بينها عشرة أجزاء من الفهرس
العلمى الشامل الذى تصدره لشرح محتوياتها ، وبينها خمسة مجلدات
باللغة العربية . ولا شك فى أن عدد المؤلفات التى ستصدر باللغة العربية
سوف يزداد فى المستقبل .

١٤ يناير سنة ١٩٣٩

مقدمة تاريخية

من المشاهد أن تاريخ الفن الاسلامى فى مصر لا يمكن فصله عن تاريخها السياسى فصلا تاما؛ فان المراحل المختلفة فى هذا التاريخ السياسى تصاحبها أساليب فنية، لها ميزاتها، ويختلف كل منها عن الآخر اختلافاً ملحوظاً. بل ربما استطعنا أن نذهب إلى أن العلاقة بين الانقلابات السياسية وبين تطور الفن لم تكن أوثق فى اى حضارة اخرى منها فى الحضارة الاسلامية. فان كل اسرة من الأسرات الحاكمة الاسلامية استطاعت ان تطبع بطابعها الخاص نظم الحكم واساليب العمارة والزخرفة فى البلاد

ولا ريب فى أن مدينة القاهرة أغنى المدن الاسلامية فى العمائر الفنية. فان الترف والرفاهية والأبهة الشرقية التى امتاز بها السلاطين والخلفاء، وكانت مضرب الأمثال، وأعجب بها المؤلفون العرب، دفعتم إلى تجميل عاصمتهم بالجوامع والمساجد العظيمة والقصور الفاخرة. وغنى عن البيان ان مساكن الخلفاء والسلاطين والأمراء كانت مسرح عز وترف وحضارة لا تستطيع التحف الفنية فى المتاحف والمجموعات الخاصة أن تعطى عنها فكرة صحيحة وكاملة، تتفق مع ما نجده من النصوص التاريخية التى يروها المؤرخون فى وصف تلك القصور الملكية بحماسة بالغة

وقد كانت مصر وسورية في العصور الوسطى قبلة الامم الاسلامية ومحط أنظارها . فضلاً عن أن وادى النيل نجح منذ البداية في الاستيلاء على دفة الأمور في العالم الاسلامى وصارت له مكانة ملحوظة في توجيه السياسة الاسلامية العليا . ومع أن سورية كانت لها حياتها الخاصة وذاتيتها التي لا تنكر ، فان مصر كانت تتطلع إليها منذ أقصى العصور القديمة ثم وفقت في العصر الاسلامى إلى أن تضمها إليها وأن تقوم على إدارتها زمنًا طويلاً

استطاع العرب الفاتحون منذ عام ٦٤٠ بعد الميلاد أن يغلبوا الروم على أمرهم وأن ينزعوا من أيديهم سورية ثم مصر . ولم تَمْضِ مدة طويلة حتى أصبحت دمشق مقر الخلافة الاسلامية وظلت كذلك نحو قرن من الزمان . وكان يحكم مصر في هذه المدة ولاية من قبل الخلفاء . وبقيت كذلك بعد أن سقطت الدولة الأموية ، وانتقل الحكم إلى الخلفاء العباسيين الذين اتخذوا بغداد مقراً لحكم العاهلية الاسلامية . ولم يطرأ على نظام الحكم في مصر تغيير ما حتى بداية النصف الثانى من القرن التاسع الميلادى ، حين أفلح احمد بن طولون ، التركى الأصل ، في الاستيلاء على الحكم في مصر وجعله وراثياً في أسرته . وظلت البلاد خاضعة لهذا الأمير وذريته من بعده زهاء ثلاثين عاماً . وكان ابن طولون ، أمير مصر الجديد ، قد عاش في سامرا (سر من رأى) التي

اتخذها بعض خلفاء العباسيين حيناً من الدهر عاصمة لدولتهم ، وعرفت بالترف والأبهة . ولم يفت ابن طوالم أن ينقل إلى مصر الثقافة الفنية العراقية التي نشأ في ظلها . فأدخل في وادي النيل اساليب العراق في العمارة والفنون . وقد أصبح معروفاً أن جامعه في مصر كان صورة من جامع سامرا في زخارفه إن لم يكن في تصميمه أيضاً . وقد حدثنا المؤرخون عن ذلك ، وأثبتته التحف والوثائق الأثرية والأبحاث الفنية

وقد اراد ابن طولون ان يكون له عاصمة جديدة وقصر عظيم ومسجد جامع ، تنسب إليه وتخلد ذكره . وبالرغم من ان حكم بني طولون كان قصير المدى ، ففي الحق انهم افلحوا في ان تكون لهم قوة وسلطان وان تكون لهم اساليب فنية متميزة . ومهما يكن من شيء فان هؤلاء الأمراء الترك ادخلوا في مصر حب الترف والأبهة ، غير ناسين حياة العز والتنعم والدعة التي كانت تسود بلاط الخلفاء في العراق ، حيث تأثر الأمراء في نظم الحكم واساليب العيش بما كان سائداً في بلاط الإيرانيين من قبل

وهكذا كان الطولونيون رعاة الفن في مصر ، فأخذ الذوق الحسن يظهر وينتشر ، وتهمياً وادي النيل لاستقبال التحف الفنية البديعة التي قدر للبلاد انتاجها في عصر الدولة الفاطمية . وكان عصر بني طولون في ميدان الفن محاولة اولى في سبيل الوصول إلى طراز إسلامي في مصر ؛ فقامت

على أكتافهم بين عشية وضحاها اساليب فنية خاصة ، كان الفنانون في العراق قد اقتبسوا اصولها من هنا وهناك وهذبوها وجمعوا بين شاربها وواردها ، حتى استخرجوا منها اساليب الفن الاسلامى الذى ازدهر ببلاد الجزيرة في ذلك الوقت

* * *

وعادت مصر إلى طاعة الدولة العباسية بعد سقوط بنى طولون ، فحكمها ولاة من قبلها كان منهم بنو الأخشيد . وفي النصف الثانى من القرن العاشر الميلادى ترك الخلفاء الفاطميون بلاد المغرب ، واستقروا في مصر بعد ان فتحوها بسهولة غير عادية . وفي الواقع إننا لا نكاد نعرف مثالا آخر لسقوط دولة وقيام دولة جديدة بسرعة وهدوء نسبي وبدون سفك دماء . فقد كان جيش الفاطميين جرارا غزا مصر من الغرب — والمعروف ان الطامعين كانوا يهاجمونها من الجهات الأخرى — واستولى على البلاد بدون ان يلقى مقاومة — كأنه قدم لاحتلال ارض لا صاحب لها ولم تعد مصر إيالة او مستعمرة ؛ بل اصبحت دولة مستقلة . ولكن اصحاب الحكم فيها صاروا من الشيعة ، فانتشر مذهبهم في وادى النيل . ويذكرنا تغير المذهب الدينى على يد الفاطميين — كما تذكرنا بعض احوال اخرى في العصر الفاطمى سوف نشير اليها — بالانقلاب الدينى في عصر اخناتون وبالأساليب الفنية التى ازدهرت في « تل العمارنة » . فكما ان هذا الانقلاب الأخير بعث في نفوس الفنانين من

اتباع « اتون » روح الانسانية فى الفن ، والعمل على النهوض به فى طريق جديدة ، فى الصلوق فى تقليد الطبيعة وترك الأوضاع المألوفة — فكذلك بعث الخلفاء الفاطميون فى بلاطهم روح فن جديد وترف عظيم . واحس هؤلاء الخلفاء بمحاجتهم الى مقر ملكى جديد ، فشيّدوا مدينة القاهرة وامتدت دولة الفاطميين فى بعض الأحيان امتداداً عظيماً ، واتسعت ارجاؤها . فقد كان لهم دعاة منشرون ، وعلى دراية بانجح الوسائل وأحدثها لنشر مبادئهم وتعاليمهم وقد استطاعت الدولة بفضل دعوتهم وجهودهم ان تحصل على اعتراف سورية وبلاد العرب بالخلافة الفاطمية وعلى خضوعهم لها ، بل ان بلاد الجزيرة نفسها اعترفت بسلطان الفاطميين حيناً من الزمن

على ان سياسة الفاطميين الخارجية لم تكن ناجحة لا عيب فيها ، إذ وقفت لهم بعض العناصر المعادية بالمرصاد . فان القرامطة ، ذوى المبادئ الشيوعية الذين كان لهم فى قيام الدولة الفاطمية بعض الفضل ، وكذلك السلاجقة الذين كانوا اكبر منافس للفاطميين واقرى عضد للخلافة العباسية التى فقدت سلطانها ، افلحوا فى الاستيلاء على اجزاء كبيرة من املاك الدولة الفاطمية فى سورية . ثم جاء الصليبيون فنزعوا فلسطين من يدها بدون مقاومة تذكر ثم استطاعوا بفضل خيانة احد الوزراء الفاطميين وتآمره ان تبصل جيوشهم الى القاهرة وان تحتلها بضعة شهور

ومهما يكن من الأمر فقد آثر الفاطميون في نهاية دولتهم ان يعيشوا عيشة رغدة في ظل الترف والظرف وحسن الذوق والتساحح الديني البالغ وقد شيد خلفاء الدولة الفاطمية قصورهم شمالي العماير الطولونية في القناتح . واحاطوا تلك القصور بسور لا يزال جزء منه قائماً اليوم ومعه ثلاثة أبواب ضخمة . على اننا لا نعرف هذه العماير الفاطمية إلا بواسطة ما كتبه عنها المؤلفون العرب فضلاً عن بعض مقتطفات وصلتنا مما كتبه عنها بعض المعجبين من الرحالة الأوروبيين . واننا لنقرأ شيئاً من الأسف هذا الوصف والاطراء الذين يجدان عظمة الحضارة الفاطمية وأبتها . وبوجه عام كان ذلك العصر ، من الوجهة الفنية ، عصر الجراح في الوصول الى طراز فني مستقل يضم بين ثناياه شتى الأساليب الفنية من العصور السابقة

ويختلف الطراز الفاطمي عن الطراز الفنى الذى ازدهر في عصر الطولونيين بأن الأول اوسع مجالاً وادق واشمل في جمعه بين المستحسن من الأساليب الفنية المختلفة . وفي الحق انه يجمع الموضوعات الزخرفية القديمة ويوفق بينها بنسب خاصة تكسبه ذاتية عجيبة وتميزه عن سائر الطرز الفنية . وبالرغم من ان الطراز الفاطمي ليس غريباً جداً عن الطرز السابقة بل انه يمت اليها بالصلة والقرباة ، فان جل موضوعاته تبدو كأنها جديدة او كأنها ألبست حملة قشبية لم تكن لها من قبل . وعلى كل حال فان الذوق يزداد في العصر الفاطمي حسناً وكالا .

ويظل ينقى ويسير في سبيل الدقة والظرف حتى يصل بالنفن الى ازدهار رائع عجيب يطغى على ما كان باقياً من أساليب الفن الطولوني . ويمكننا أن نقول في شيء من التشبيه والاستعارة أن نقوش الطولونيين وزخارفهم كانت أكبر حجماً من الأصول الطبيعية بينما كان الفنانون الفاطميون يظهرون براعة في إبداع النقوش والزخارف الدقيقة

وتأثرت فنون الفاطميين ببعض التقاليد الإيرانية كما أخذت أيضاً عن فنون بيزنطة ، التي كانت ترعاها في ذلك الحين أسرة كومنين عواهل القسطنطينية (١٠٥٧ - ١١٨٥) . وفي الحق أن اختلاط هذين العنصرين على يد فنانيين من المصريين أنتج تحفاً ألطف وأرق من منتجات أى عصر آخر ؛ فالفن الفاطمي غنى بالرونق والجلال ، وقد وفق رجاله في صدق التعبير عن الحالات النفسية ، وفي دقة تصوير الحركة دقة لم يصباها الفنانون في مصر من قبلهم . حتى ليكننا القول بأن عصر الفاطميين كان عصر ثورة ملهوسة في الفن . فالفنانون لا يتركون الزخارف المكونة من الفروع النباتية ومن الخطوط المتشابكة والمتنافسة (انترلاك) تركاً كلياً ؛ وانهم يكشفون مركبات وموضوعات زخرفية جديدة ، قوامها الطبيعة الصادقة ، بل قد تستمد وخيماً في بعض الأحيان من الحياة اليومية مع ظرف ودقة في الملاحظة .

وهكذا يمكننا أن نقسم تاريخ مصر الاسلامى منذ الفتح العربى حتى العصر الفاطمى مرحلتين : أولاها تشهد السادة الفاتحين يستقرون

في البلاد المغلوبة على أمرها بعد غزواتهم في شرق بلاد العرب وغربها ؛
ولكنهم يحكمونها في مرونة تدعو إلى الانحجاب ويحترمون عاداتها وتقاليدها
الحلية ، فتكون شتى الأقاليم في الدولة عربية وإسلامية في مظهرها
الخارجي وفي مكانها الرسمي فحسب . ولعل وادي النيل أصدق الأمثلة
لتوضيح هذه الحال ؛ فرجال الفن من بنائين ومزخرفين لا يتركون
أساليب الوطنية والحلية ، وإنما نرى عليها من الكتابات العربية ما يدل
على تغير وتبدل في السياسة العامة . أما المرحلة الثانية فتشمل العصر الفاطمي
وقد رأينا أن فيها قوة وثورة . وربما لا يستطيع المشاهد أن يرى جلياً
هذه الثورة في العمائر الدينية الفاطمية بمدينة القاهرة . ولكن زيارة دار
الآثار العربية تعطيه فكرة صحيحة وتظهر له خصائص الفن الفاطمي بوضوح
وجلاء وتثبت أن الفنانين الذين قاموا بزخرفة الأخشاب المحفورة التي
كانت تزين قصور الفاطميين وصناعة التحف الخشبية التي ذاع امرها في
العصر الفاطمي ، انجسوا بدائع غاية في الجمال وقوة التعبير

وقد حكم الفاطميون مصر نحو قرنين من الزمان ؛ ولكن أكثر
خلفائهم لم يكن لهم سلطان ونفوذ حقيقيان . وفي النصف الأول من
القرن الثاني عشر أصبح الأمر والنهي في يد وزرائهم الأقوياء . واستطاع
أحدهم أن يخلع الخليفة وأن يرجع مصر إلى المذهب السني في عام ١١٧١

ميلادية . ذلك الوزير هو صلاح الدين خصم الصليبيين وصاحب
الطالع السعيد

وكان مقدراً للأسرة التي أسسها صلاح الدين ان تقف للفرنج بالمرصاد
وان تكون حجر عثرة في سبيل الصليبيين ؛ ولكن هذه الأسرة تطرق
إليها الضعف بسبب تقسيم دولتها بين خلفاء صلاح الدين ؛ لأن الذين
كانوا يحكمون منهم في سورية لم يقبلوا في سهولة وهدوء ان يخضعوا لنفوذ
الفرع الذي بقي في مصر من الأسرة ، ذلك النفوذ الذي لم تكن له قواعد
ثابتة وحدود معينة

وكان اهم غرض لصلاح الدين ، وقف عليه نفسه ، وكرس له حياته
هو القضاء على المذهب الشيعي وعلى مملكة اللاتين الصليبيين في الشام .
فهو لم يفكر في الفنون او الترف او ما إلى ذلك من زخرف الحياة . اما
خلفاؤه فقد كانوا اقل منه شدة وزهداً ، فازدهرت في القرن الثالث عشر
الميلادي صناعة تطبيق الخحاس وتليبيه (التكفيت) في الموصل . ومهما
يكن مصدر الخف الخحاسية التي انتجت تلك الصناعة فانها وثيقة الصلة
بالأيوبيين ؛ لأن على بعضها اسماء السلاطين من خلفاء صلاح الدين
على ان النظام السياسي في عصر الأيوبيين اتاح لهم في البداية تنظيم
ملكهم ، وقضى على المطامع الشخصية . وفي الحق انهم اظهروا شيئاً من
الشدة في التعاليم الدينية والنظم الاجتماعية وان المجتمع الاسلامي في عصرهم
تأثر بهذه الشدة فأصابه كثير من التغيير . وكان هناك انقلاب على ما

ساد في العصر الفاطمي من المبادئ والتعاليم والنظم ؛ ولكنه انقلاب قوامه الاتزان وغرضه الوصول إلى الهدوء والدفاع عن تعاليم الدين السنية . وطبيعي ان نرى في الفن الأيوبي شيئاً من الوفا والمهابة والاتزان ، حتى يمكننا وصفه بأنه «كلاسيكي» بما في هذا اللفظ من المعنى العام في الفنون والآداب الغربية

وقد ظلت مصر خاضعة للأيوبيين نحو ثمانين عاماً . والمعروف ان هؤلاء السلاطين اتخذوا لأنفسهم حرساً من الأرقاء الواردين من بلاد القوقاز وبلاد الشركس واواسط آسيا . وقد اصبح لهؤلاء المماليك ذكر خالد واثر في تاريخ وادي النيل بعد ان استولوا على الحكم فيه سنة ١٢٥٠ ميلادية وظلوا قابضين على دفتها إلى بداية القرن السادس عشر الميلادي وقد كان القرن الرابع عشر فترة خطيرة الشأن في حكمهم ؛ فقد زادت ثروة البلاد فيه زيادة هائلة . وكان كبار المماليك يعيشون في ترف لا حد له وفي قصور ملؤها الآثاث النفيس واسباب الراحة والتنعيم . وقد شيدت في هذا العصر ذى الأموال الطائلة عدة عمائر جلييلة كضريح السلطان قلاوون وجامع السلطان حسن ، وابدع الفنانون صناعة الخف النحاسية المنزلة بالذهب والفضة وصناعة المشكاوات من الزجاج الموه بالمينا

على ان سياسة الممالك الداخلية كان من شأنها ان تبعث على القتال في الطرقات بين حين وآخر فكان التجار يضطرون إلى غلق اسواقهم حرصاً على سلامتهم وما في حوائيتهم من البضائع والأمتعة . وهكذا نرى ان الممالك جديرون بكل إعجاب وتقدير ، فقد استطاعوا برغم هذه القلاقل والاضطرابات الداخلية ان يعضدوا الفنون وان يبعثوا في وادى النيل صناعات دقيقة متنوعة وغنية بمنتجاتها . وحسبنا لتفهم ما في هذا من الفضل ان نقول إن الأحوال السياسية التي كانت تحيط بهم والتي استطاعوا ان لا يجعلوا لها أى أثر سىء على ازدهار الفنون في عصرهم ، تذكرنا بالظروف التي عاش فيها رمبران Rembrandt والمصورون الهولنديون في القرن السابع عشر الميلادى ، أولئك المصورون الذين كُتب عنهم « اوجين فروممتان » الناقد الفرنسى في القرن التاسع عشر « انهم ماتوا بدون ان يتاح لهم في يوم واحد ان تكف اصوات المدافع عن الدوى في آذانهم » وفي الحق ان حياة هؤلاء الممالك كانت مسرحاً للتقلبات الغربية ؛ فقد كان بعضهم يصل إلى العرش متبعاً طريق الترقى في المناصب العسكرية ، والعودة إليها الواحد بعد الآخر حتى يبلغ منصب السلطنة وكأنه لم يكن يفكر فيه . وكان البعض الآخر يكثر من شراء الممالك ويحيد تدبير الثورات ليصل بها إلى منصة الحكم . وثمة فريق ثالث قليل العدد كان لا يقبل على منصب السلطان ولا يتقلده إلا بشيء من الخوف والكرهية وقد يقال إن طائفة الممالك لم تكن لها مثل اخلاقية عليا ، ولم

تكن كل أعمالها صادرة عن شعور أخلاق كريم ، وأنها كانت خليطاً من أفراد مجلوبين من أوساط مختلفة . ولا ريب في ان ولاءهم لم يكن يوثق فيه ، وانهم كانوا يتركون احزابهم اولياء نعمتهم في سهولة لينحازوا إلى معسكر العدو ، وكانوا يرقبون الساعة التي يستطيعون فيها التخلي عن السلطان الحاكم ليلوذوا برشح جديد بزغ نجمه . ولكن علينا ان نذكر الأخطار التي كانوا يعيشون فيها والتي جعلت حياتهم سلسلة من المغامرات يتعرضون فيها للهلاك بين حين وآخر ، على الرغم من شجاعتهم وموارثهم وما اعتادوه من كفاح ونضال

ومهما يكن من شيء فقد استطاع المماليك ان يكتبوا في التاريخ المصرى صفحات مجد وعظمة . إذ كانت لهم ، كمن سبقهم من حكام مصر ، مطامع واسعة ، ولكم ، دون غيرهم ، استطاعوا تأسيس امبراطورية كبيرة . اجل ان الفاطميين اتيح لهم ان يمدوا سلطانهم إلى بغداد ، ولكن ذلك لم يكن منهم رغبة في مد ممتلكاتهم بقدر ما كان حياً في ان يسود مذهبهم في عاصمة العباسيين ، وعلى كل حال فان الفاطميين لم يستطيعوا الاحتفاظ بنفوذهم في حاضرة الخلافة العباسية ، إذ اضطروا إلى نفض يدهم منها وكان هذا الحادث في تاريخ الخلافة سحابة صيف تشعت . اما الأيوبيون فقد خذلهم ومنعهم من التوسع الأمراء من افراد اسرتهم ممن كانوا يحكمون الدويلات والمقاطعات في الشرق الأدنى من اليمن إلى البحر الأبيض المتوسط ومن حدود الشام إلى الجزيرة ، فقسمت بذلك

هذه المساحة الواسعة ولم تربطها وحدة تجمع امرها وتجعل منها قوة يخشى
بأسها ويحسب حسابها

وقد كان القرن الرابع عشر الميلادي عصر ازدهار في سائر الأقطار
الاسلامية ، ولكننا نرى فيه من الممالك نشاطاً نادر الوجود فقد
استطاعوا ان ينشئوا للبلاد إدارة حازمة برغم ما فيها من تركيب وتعقيد ،
كما جعلوا لها جيشاً قوياً ، كانت عناصره تبعث القلق بالنسبة إلى السياسة
الداخلية ، ولكنها كانت خطراً على الأعداء وذات إقدام وشجاعة طالما
كللا بالنصر في ساحات القتال

شيد الممالك العمار واكثرها منها ، وفي الحق ان هذه الطائفة المجهولة
الأصل لم يعوز أفرادها سلامة الذوق الفني . وان الذي يقطع القاهرة من
شمالها الى جنوبها لير في طرقات مزدحمة بأثار ذلك العصر التاريخي
العظيم

ولكن هذا لم يتجاوز القرن الرابع عشر فقد حدثت في القرن الذي
تلاه ظروف سياسية واقتصادية قاسية قضت على اهل الأترف والتنعم ممن
كانت تصنع لهم التحف النفيسة ، او لم تبقى في مصر على صناع بعض
تلك التحف ممن نقلهم تيمورلنك الى اسيا الصغرى . وقد كتب احد
المؤلفين في ذلك العصر عن زوال المتاجر وغلقها واخذ يندب حظ
البلاد لخراب الأسواق التي اصبحت على حد قوله ، « أوحش من
وتد في قاع » . ولا ريب في ان هذا المؤلف ذكر الحقيقة كاملة وان

حديثه لا مبالغة فيه ؛ فاننا نلاحظ تدهور الفنون واختفاء كثير من الصناعات منذ القرن الخامس عشر ، لأنه ليس من المعقول ان نفرض ضياع كل التحف المصنوعة في ذلك العصر ، بينما قد وصلنا كثير من الآثار الفنية من القرن الذي سبقه . ولسنا نعتقد ان الصدفة وحدها هي السر في ذلك

على ان السلطان قايتباي ظل في الحكم مدة طويلة ، من عام ١٤٦٧ الى ١٤٩٦ . وكان عصره نهضة لا شك فيها كما تشهد العمائر الكثيرة التي بنيت فيه بسورية ومصر . ولكننا نلاحظ ان هذه العمائر كانت اقل عظمة ونفامة ، وان ما استخدم فيها من المواد كان ادنى وارخص ، وان الصناع والفنانين انفسهم لم تكن لهم مهارة من سبقوهم في القرن الرابع عشر ، فالتحف النحاسية مثلاً لم تعد تلبس بالذهب والفضة بل اُكفى بتبييضها . بينما المشكاوات لم تعد تصنع في مصر وانما كان السلطان يستوردها من مدينة مورانو ، وهي من اعمال مدينة البندقية بايطاليا وكانت تصنع فيها بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر جل التحف الزجاجية المنسوبة الى البندقية

وحدث بعد وفاة قايتباي بعامين ان كشف طريق راس الرجاء الصالح سنة ١٤٩٨ . وكان هذا إيذاناً بخراب اقتصادى لم تستطع دولة

المماليك ان تتغلب عليه ، فجرفها تياره ؛ بل لم تنج منه جمهورية البندقية التي كانت اكبر عميل للماليك والتي كان كشف هذا الطريق قاضياً على احتكارها جل تجارة الشرق ونذيراً بذهاب مجدها وثروتها . تدهورت دولة المماليك اذن فأصبحت لقمة سائغة وفريسة طيبة للاتراك العثمانيين . وتم لهم فتحها سنة ١٥١٧ بدون ان يلقوا صعوبة تستحق الذكر . وقعدت مصر بذلك استقلالها وذاتيتها اللتين لم تستردهما الا بفضل جهود محمد علي وخلقاته

بيان تاريخي عن حكام مصر في العصر الاسلامي

ولاية من قبل الخلفاء الراشدين والأمويين

- والعباسيين ٦٤٢ - ٨٦٨ ميلادية
- « الطولونيون ٨٦٨ - ٩٠٥
- « ولاية من قبل الخلفاء العباسيين ٩٠٥ - ٩٣٤
- « الأخشيديون ٩٣٥ - ٩٦٩
- « الفاطميون ٩٦٩ - ١١٧١
- « المماليك البحرية ١٢٥٠ - ١٣٨٢
- « المماليك الشراكسة ١٣٨٢ - ١٥١٧
- « ولاية من قبل الدولة العثمانية ١٥١٧ - ١٧٩٨

الفن الاسلامى

إن الفن الاسلامى غنى بآثار المدينيات التى ازدهرت فى العالم القديم ؛ ولكن هذه العناصر التى اقتبسها من المدينيات سالفة الذكر قد ضاعت ذاتيتها واندججت واصبحت كلا ، فيه انسجام وحياء ، وتسوده روح الاسلام

والذى نرمى إليه فى هذا المقام هو ان نظهر ، فى عبارات قليلة ، كيف يعبر الفن الاسلامى عن شعور خاص ، وكيف ان فيه إرادة لم تكن معروفة من قبل . فان من السهل ان نلاحظ ان العبقريّة الاسلامية فى الفن كانت تميل بالفطرة الى تجريد الموضوعات الزخرفية وإلى تهذيبها وتنسيقها ، والبعد بها عن اصولها الطبيعية . وانها نجحت فى الجمع بين موضوعات زخرفية لم تكن من مستحدثاتها نجاحاً كان يتفاوت مداه باختلاف الطرز الفنية والأسرات الحاكمة ومبلغها من الثروة

وعلى كل حال فان ظهور الاسلام كان إيذاناً بتكوين فن جديد يحق لنا ان نطلق عليه اسم الفن الاسلامى ، لأنه ظاهرة من ظواهر المدينة الاسلامية وجزء من الاساليب الصناعية والنظم الحكومية والعقائد الدينية التى اشترك فيها المسلمون فى انحاء العالم كله

وقد فتح العرب مصر واستقروا فيها ؛ ولكنهم لم يغيروا في بداية الأمر شيئاً كثيراً من نظمها الحكومية واسبس الحياة الاجتماعية فيها . وإنما فعلوا ذلك تدريجياً ، وكلما دعت الضرورة إليه وتميمات المناسبة له . وبالرغم من ذلك فانهم لم يركبوا فيه متن الشطط . فقد كانوا من الحكمة والذكاء بحيث تركوا جل النظم الحكومية والأساليب الادارية البيزنطية على حالها بدون ان يفكروا في ابتكار نظم واساليب جديدة تنسب إليهم وتقطع صلة البلاد بحكامها السابقين

ولا عجب إذن ان راينا ان الفتح الاسلامى لم يكن له اى اثر ضار على تجارة وادى النيل او ازدهار الصناعة فيه . وظلت مصر محتفظة في عصرى بنى امية وبنى العباس بالشأن الخطير الذى كان لها منذ العصور القديمة ، بسبب موقعها الجغرافى وغلاتها التجارية

ويمكننا ان نقول إن رجال الفن في فجر الاسلام وضحا ، او في العصر الذى نسميه العصر القديم في الاسلام ، كانوا يستمدون الوحي وكانوا يقتبسون ، شتى فروع الفنون ، من المدنيات القديمة التى ازدهرت في الشرق الأدنى وحوض البحر الأبيض المتوسط . وفي الحق ان هذا الاقتباس او التبادل لم يبدأه الاسلام ، وان تأثر الفنون في الشرق الأدنى بايران وبيزنطة بدأ قبل قيام الدين الجديد بزمن طويل . فالفن المسيحي في مصر مثلاً ، كان مشعباً بالأساليب الفنية الساسانية . ولم تكن الحال غير ذلك في الفنون المصرية في العصر الاسلامى . ولكن هذا لا يمنع من

ان مصر ، في كل العصور ، كانت تهضم ما تقتبسه من الأساليب الفنية وتوفق إلى إنشاء طراز فني مشبع بهذه المقتبسات ولكن له طابعه الوطني الخاص

وقصارى القول اننا نلمس مزجاً واندماجاً بين كل التقاليد الفنية البيزنطية والساسانية ، تكييفه وتوجهه ميول رعاة الفن وعملاء الفنانين كما يكييفه ويوجهه ايضاً الفنانون انفسهم . وقد كانت الهجرة شائعة بينهم ، فكانوا ينتقلون من إقليم الى آخر بسهولة عظيمة . وهكذا نرى ان كل هذه المصادر المختلفة والظروف المتنوعة تمخضت عن فن ، اجزائه منسجمة ومؤتلفة ، وعصا القيادة فيه واحدة

وبعد ، فاننا نستطيع على ضوء هذه الاعتبارات ان نفهم تطور الفن في بداية العصر الاسلامي . فالدين الجديد يأتى ببرامج جديدة وخطط مبتدعة ولكنه لا يأتى بأى اساليب فنية ذاتية . على ان السنين ادت مهمتها وقام الزمن بعمله فأقبل الأمراء المسلمون على تقليد حياة الأبهة والتنعيم والترف التي كانت تسود في بلاط اسلافهم البيزنطيين

إذن لجأ الأمويون والعباسيون إلى بيزنطة وإيران للاستعانة بهما والاقتباس منهما في سبيل إنشاء المدينة الاسلامية العظيمة ، ولا عجب إذا رأينا في الفن الاسلامي إمتداداً للفنين البيزنطى والساسانى مع بعض الاضافة والتعديل

وقد سير الاسلام النزعات والميول الزخرفية في سبيل معين ، ووجهها

في طريق كان في استطاعتها ان تسلك غيره ، وان يكون لها مصير غير ما هيأه لها . وإن كان المسلمون لم يأتوا بموضوعات زخرفية مبتلعة او مستحدثة يمكن تمييزها في سهولة عن سائر العناصر في الفنون الاسلامية ، فانهم نفخوا في تلك العناصر روح الاسلام وطبعوها بطابعه . وذلك بالجمع بينها وربطها وتوزيعها ، جمعاً وربطاً وتوزيعاً يتجلى فيه التعقيد والبراعة والجدة والابتكار ، بدون ان يؤثر ذلك في عناصر الزخرفة ذاتها فيجعلها عملة او يسلبها امتثالها وانسجامها وتوافق اجزائها . وكان « الخاتم » الرسمي في ذلك ، إن صح هذا التعبير ، هو ادخال الحروف العربية كعنصر رئيسي من عناصر الزخرفة . ولعل ذلك كان له في البداية ، معنى ديني . ولعله كان وسيلة في تعظيم الله بحمده وشكره وترديد نعمه بالكتابة ، فضلاً عن تشييد العمارت لعبادته

وعلى كل حال فان الكتابة العربية ليست أقل ما يجذب الأنظار ويسترعى الانتباه في العمارت وفي التحف الفنية الاسلامية ؛ فاننا نرى منها في كثير من الأحيان مجموعات زخرفية غاية في الجمال والاتزان ، بل هي لا تقل في هذا الميدان عن المجموعات المكونة من عناصر الفروع النباتية والخطوط المتداخلة والمتشابكة . والواقع ان رشاقة الحروف وأناقة رسمها تأسران العين فلا يحتاج المرء إلى العقل او إلى العلم لتفهم نصوص الكتابة وما تحتويه من المعاني الدفينة

وهكذا نرى ان وجود الكتابة العربية على التحف في بداية الاسلام

هو الذى يحملنا على نسبتها إلى العصر الاسلامى بالرغم من زخارفها البيزنطية او الساسانية . ولكن كلما تقدم بنا الزمن وبعدت الشقة بيننا وبين قيام الاسلام فى شبه الجزيرة العربية راينا تبدلا فى الذوق وتطوراً فى الزخارف ، ينتهى بنا إلى الأساليب الفنية ذات الطابع الاسلامى الظاهر

والقرآن الكريم لم يحرم تجسيم المخلوقات الحية او تصويرها . ولكن هذا التحريم وارد بالنص فى بعض أحاديث النبى عليه السلام . واخذ فقهاء الدين وأئمنته فى تقريره تقريراً قاطعاً وجزموا بأن تجسيم المخلوقات الحية أو تصويرها أمر مخالف للشريعة الاسلامية . وفى الحق ان الفقهاء ورجال الشرع فى جميع الأديان كانوا فى أغلب الأحيان يميلون الى حياة الزهد والشدة فى محاسبة الناس ومحاسبة أنفسهم . وكانوا يعترضون على عيشة الترف والفراغ

على أننا نعتقد ان تحريم النحت والتصوير فى الشرع لم يكن وحده كافياً لابعاد المسلمين عنه . بل الأرجح أن هناك عوامل أخرى ساعدت على ان يلقى هذا التحريم نجاحاً كبيراً . ونحن نظن ان الشعوب القديمة التى لم تخط فى سبيل المدنية خطوات واسعة كانت تنظر إلى التماثيل والصور نظرة خوف ووجل وكانت تظن أن لها قوة سحرية لا يمكن مقاومتها ومن الخطر الكبير ان يتعرض المرء لها . ولعل هذا الشعور هو

السبب الدفين الذى أيد نظرية تحريم الصور والتماثيل وجعل بعض الفنانين يؤمنون بها ويحرصون على الخضوع لأحكامها وقصارى القول ان الفن الاسلامى فى مجموعه فن يحرم الصور والتماثيل او فن «ايكونوكلاسى» كما يقولون فى اللغات الأوروبية^(١). وقد ادى ذلك الى ان تكون له اصول واساليب ومثل عليها خاصة به وتميزه عن سائر الفنون

على اننا لا نكاد نلمس فى الأدب الاسلامى اى اثر لكره الصور والتماثيل . بل يمكننا ان نقول ان رجال العلم والأدب فى الاسلام ساهموا بعض الشيء فى تهيه جو مناسب لتصوير الطبيعة ولم يبدر منهم ما لا يشجع المصورين او المثالين الذين لم يبألوا بالتحريم واقبلوا على النقل من الطبيعة فى منتجاتهم الفنية . وقد جاء ذكر الصور ووصفها فى كتب كثير من المؤلفين المسلمين . ومن ذلك ما كتبه المفكر الاسلامى

(١) نسبة الى ايكونوكلاسى iconoclasme (من اليونانية eikón بمعنى صورة وkláo بمعنى يكسر) وهو مذهب أحدثه ليون الثالث امبراطور بيزنطة فى القرن الثامن الميلادى وحرم فيه عبادة الصور والتماثيل iconolâtrie . ولما لم تنفذ تعاليمه بدقه أمر الأمبراطور بكسر كثير من التحف الفنية الدينية . ثم جاء مجمع نيقية سنة ٧٨٧ ميلادية ففضى على مذهب كاسرى الصور فى الكنيسة المسيحية الشرقية . أما فى الغرب فقد حارب البروتستانت الصور والتماثيل فى القرن السادس عشر . ويرجح أن القائمى بحركة كاسرى الصور عند المسيحيين فى القرن الثامن الميلادى كانوا متأثرين بتعاليم المسلمين فى هذا الصدد (المترجم)

الكبير ابن خلدون بدون ان يعلق عليه بنقد او يذكره بغير تحييد^(١)
على ان الصور والتماثيل في الاسلام نادرة منها بلغ عددها الذي يزيد
يوماً بعد يوم . ولكنها كانت في بعض الأمم الاسلامية اكثر منها في
البعض الآخر

وكان لكراهية الصور والتماثيل عند المسلمين وللخوف منها نتائج خطيرة
الشأن حتى عند الفنانين الذين لم يقيدوا انفسهم بنظرية التحريم . ولا عجب
في ذلك ، فان إغفال النماذج الحية له اثره فهو يدفع الفنان إلى ان يظل
حبيس نفسه وان يعمل على انتاج التحفة الفنية بدون ان يلتفت حوله
ليتلقي الوحي والالهام من الكائنات والأشياء المحيطة به . ويمكننا إذن
ان نفهم كيف أقبل الفنانون المسلمون على الزخارف الهندسية وكيف
وصلوا الى تنسيق العناصر الزخرفية النباتية وتهذيبها والبعد بها عن
أصولها الطبيعية . فالفن الاسلامي إذن فن نظر بدون ملاحظة وتأمل .
والى هذا يرجع ما نراه فيه من الحيوانات الخرافية أو التي حور الفنان في

(١) كتب ابن خلدون في مقدمته فصلاً « في أن المغلوب مولع أبداً بالافتداء
بالغالب في شعاره وزيه ونخلته وسائر أحواله وعوائده » وقد جاء في هذا الفصل
« حتى أنه اذا كانت أمة تجاور أخرى ولها الغلب عليها فيسرى اليهم من هذا
التشبه والافتداء حظ كبير كما هو في الأندلس لهذا العهد مع أمة الجلائفة فانك
تجدهم يتشبهون بهم في ملابسهم وشاراتهم والكثير من عوائدهم وأحوالهم حتى
في رسم التماثيل في الجدران والمصالح والبيوت حتى لقد يستشعر من ذلك الناظر
بعين الحكمة أنه من علامات الاستيلاء..... »

رسمها لاستخدامها في الزنوك والأشعرة او التي لا تمت الى أصولها
الطبيعية بصلة وثيقة

وهو فن احلام ومن اللازم في بعض الأحيان ان يبذل الانسان
جهداً ليستطيع ان يفهمه وان يحبه ، لأنه ظاهرة تتطلب لفهما في كثير
من الأحيان ذكاء المرء اكثر من قوة إدراكه بالحواس

وثمة صفة اخرى هي انه فن غير شخصي ؛ لأننا لا نجد فيه تعبيراً
عن الحقيقة وتفسيراً لها مما قد يختلف فيه فنان عن فنان آخر . ولذا
كانت التحف الفنية في اكثر الأحيان مجهولة الصانع ولا تحمل اسمه وكما
لا نفكر حين ننظر الى هذه التحف في الفنان الذي انتجها فهي ليست جزءاً
منه وليس فيها شيء من روحه يبعثنا على التفكير فيه والشوق إلى معرفته .
وإنما اتقى ما نراه في التحفة المكان الذي صنعت فيه او العصر الذي
تنسب إليه . وتلك حطة في الفنون اعجب بها بعض المفكرين في الغرب
ونادوا باتباعها ، فقد كتب اوسكار وايلد Oscar Wilde : « ان المثل الأعلى
في الفن هو ان يظهر الفن ويخفى الفنان » . ولا ريب في ان المصورين
والفنانين في الاسلام « قد انتجوا تحفاً جميلة بدون ان يودعوها شيئاً من
حياتهم الشخصية »

إننا لا نستطيع إذن ان نلمس شخصية الفنانين المسلمين . والفن
الاسلامي — كما كتب الأستاذ جورج مارسيه — فن ملكي قبل كل
شيء . فالأمير هو الوحيد الذي يرعى الفن ويعضد الفنانين ، اللهم إلا

في حالات نادرة جداً . والبنامون وسائر رجال الفنون والصناعات إنما يعملون لتنفيذ سياسته وأشباع أهوائه سواء اكان اساسها الدين والتقوى ام كان قوامها حب العظمة والأبهة . على اننا لا نكاد نعرف هؤلاء الفنانين من التحف الفنية التي انتجوها لأنهم في اغلب الأحيان لم يتركوا اسماءهم على تلك التحف او لأننا إذا وجدنا اسم فنان على اثر من آثاره الفنية لم نعتز على شيء عنه في كتب الأدب والتاريخ . وفي الواقع إن علينا ان نعتزف بعدم مناسبة الكلام عن « الشخصية » في فنون الاسلام إلا في ظروف خاصة جداً . فالفنان في الاسلام — كالمؤلف العربي — لا يعمل على الوصول إلى النجاح بتأكيد شخصيته واثبات وجودها بأعمال وافكار ومنتجات من عنده ؛ وإنما يكفى كلاهما بأن يثبت انه يعرف الأساليب والتقاليد الموروثة معرفة تامة وان في استطاعته تعقيدها في بعض الأحيان . ولما كان كل فنان اسلامي يتطور في تجرد بعيد عن الطبيعة وصدق التعبير عنها لم نجد في الفنون الاسلامية ما يثير الشعور او يبعث على التأثر العميق

واننا نرى بعض الكتاب العرب يحمسون ويعجبون بمهارة الفنانين الاغريق وبقدرتهم على ان يصوروا في رسومهم انواع الضحك جميعها وعلى ان يميزوا بين كل منها . ولكن الفنانين في الاسلام لا يطرقون هذا السبيل

وفضلاً عن ذلك فاننا نرى ان الفنانين المسلمين لم يعرضوا — الا

في القليل النادر — لمسألة الآلام في الحياة وتصوير التضحيات البشرية وغيرها . ونحن نعرف ان مثل هذه الموضوعات كانت من اهم ما اتخذه كثيرون من الفنانين في الغرب ، فساعد على إظهار شخصياتهم وساهم في اكسابهم ذاتية خاصة

وهكذا نرى اننا نستطيع في الفنون الاسلامية ان ننسب التحف الى البلاد التي صنعت فيها والعصور التي ترجع إليها . ولكننا لا نكاد نستطيع ان نذهب الى ابعد من هذا الحد . فالفنان لا يظهر نفسه ولا يعطينا شيئاً منها ، لأن هذا لا يوافق مزاجه وطبيعته اللذين يدفعانه الى النسج على منوال غيره واتباع التقاليد المعروفة والمتواضع عليها ولا يحملانه على ان يصنع لعاطفة داخلية غالبة . ونحن لا نكاد نجد في التحف الفنية اى ظاهرة او خاصية او ميزة تسمح لنا بأن نعرف على وجه اليقين الفنان الذي يمكننا ان ننسبها إليه . ونحن نقصد بالفنان شخصاً لم يقف عند اتباع الأفكار التي ورثها عن غيره وإنما أصبحت له شخصية وجاوز الصانع الماهر ، وارتفع عن العامة بعقريه آرائه وبوجهات نظره وبطرق تفكيره وبالمرونة التي ينفذ بها البرنامج المعين الذي اختطه لنفسه وبأساليبه الخاصة في الرسم والزخرفة . ولكننا رغم ذلك نحرص على ان نذكر حالة استثنائية فريدة ، تجلّى في مصر بوجه خاص ونعنى بها جامع السلطان حسن ؛ فانه بناء يدل على شخصية قوية وعلى رغبة شديدة في التسامى والامتياز

وفي الحق ان معايير الجمال وقوانينه في الفن الاسلامي مشتركة دائماً بين جمهرة الفنانين . وإننا نجدهم يتركون اتخاذ المثل العليا في صدق تمثيل الطبيعة ومحاكاتها بدقة وامانة ، ويتخذون مثلاً عليا غيرها ، ويقاؤون على التخوير في الطبيعة والبعد عنها في رسومهم ، وإهمال الحقيقة الطبيعية في إبداع الموضوعات الزخرفية . فاذا تأملنا مثلاً الزخارف المشتقة من الزهرة رأينا انهم يغيرون فيها ويجعلون منها موضوعات زخرفية ثم يكونون من الزهر رسوماً مختلفة وتراكيب غاية في التنوع . فالزخارف المرسومة على شكل الأغصان تتطور حتى تصبح دوائر متماسة في كل منها وريقة او عدة وريقات ذات اطراف مرسومة بدقة وعناية وفي اوضاع مختلفة . وقصارى القول ان الفنان عندما يستمد نماذجه من الطبيعة يجعلها موضوعات زخرفية وهندسية بحتة . ولكن هذه الموضوعات الزخرفية المزهرة ذات الالتواءات الدقيقة فيها جمال وإبداع ظاهران

وإذا كان في هذه الموضوعات الزخرفية عنصر من عناصر الحركة بما فيها من الانحناءات المنسجمة فان في الفنون الاسلامية ضرباً آخر من الزخارف ينتقل بنا الى نوع من السكون والجمود . ذلك هو العنصر الهندسي . وليس هناك من شك في ان المسلمين قدر لهم ان يظهروا في هذا الميدان براعة خاصة وان يصلوا في ذلك الى ابعد حدود التوفيق

ولسنا نقول إنهم اخترعوا الزخارف الهندسية ؛ ولكننا لا نستطيع ان ننكر ما احدثوه فيها من زيادة واشتقاق وتعقيد ، حتى ليمكننا القول إنها تطورت على يدهم تطوراً غير منتظر . وكما يشعر المرء بما كانوا يحسونه من سرور وغبطة في الوصول الى الزخارف الهندسية المعقدة الغامضة ، وذلك بالجمع بين العناصر النادرة وابتداع الرسوم الزائدة . وإنما لرى ضرورياً شتى من الخطوط المتشابكة والمتداخلة كالجداول او كالعقد ، كما نرى الخطوط اللولبية والدوائر والخطوط المنكسرة والمتوتية والأشرطة ذات الزخارف التي تشبه اسنان المنشار والحنايا ذات الزخارف المضلعة والمتفرعة من مركز واحد الى الجهات المختلفة — ولكننا نلمس في الزخرفة الاسلامية ميلاً عجيباً الى الأشكال المكونة من الأطباق النجمية ، التي نجدها في كثير من العماز والتحف ، على الجدران والأبواب والمحاريب والمنابر وفي الصفحات المذهبة من المصاحف وفي غير ذلك من المنتجات الفنية في شتى الأقطار الاسلامية

وكان المثالون والمصورون وغيرهم من رجال الفنون يتمسكون بتلك العناصر الزخرفية التي عرضناها عرضاً سريعاً ، لأنها كانت ميدانهم الرئيسي ، فقد كانوا بوجه عام يتبعون عن تصوير الكائنات الحية من إنسان وحيوان . ولكننا نعرف انهم كانوا متعصبين في تنفيذ نظرية التحريم او متساهلين في ذلك بحسب الأقطار التي كانوا يعيشون فيها واهواء الملوك والذين كانوا يعملون لهم من كبار رجال الدولة . كما نعرف ايضاً انهم حين لم يكثرثوا

بمسألة كراهية الصور والتماثيل كانوا يطلقون لحياهم العنان في اداء الرسوم الآدمية والحوانية بأساليبهم الخاصة وتقاليدهم المتبعة وقد كانت إيران موطن الفنانين الذين عنوا بتحقيق بعض عناصر الحياة في رسومهم الفنية . ولنذكر في هذه المناسبة القطع الخزفية ولا سها ما ينسب منها إلى مدينة الري ، فاننا نرى عليه رسوماً آدمية دقيقة ذات وجوه تجلى فيها البساطة والسذاجة بدون ان تخلو الرسوم من الرشاقة والدلال . كما يجدر بنا ان لا ننسى الصور الموجودة في المخطوطات الفارسية سواء كانت من كتاب الملوك (الشاهنامه) او من دواوين الشعر . ومهما يكن من شيء فاننا نلاحظ في مصر وفي غيرها من الأقطار الاسلامية ان الفنانين اقبلوا على تصوير الكائنات الحية حين ذهبوا في التأثر بالفن الايراني إلى حد بعيد ، كما حدث بوادى النيل في العصر الفاطمي

ولكننا نستطيع ان نقرر بوجه عام ان الفن الاسلامي اتخذ له اساليب وتقاليد زخرفية بعيدة عن تمثيل الطبيعة الحية . ولكنه استطاع بالرغم من ذلك ان يحتفظ بشيء من الحياة والحركة ، وذلك بفضل بعض المزايا ، ولا سيما الاتزان والرشاقة والحفاظة على النسب وما إلى ذلك وإذا درسنا من ناحية أخرى توزيع الزخارف في الفن الاسلامي أمكننا الوصول إلى مبدئين : الأول ان الزخارف تغطي كل المساحات المراد تزيينها فلا تترك من سطحها شيئاً لا زخارف عليه ، وأننا نجد أنفسنا

أمام مساحات تغطيتها الزخارف بدرجة خيالية تشعر بمباهج الأعياد والأفراح فنلس الشعور الدفين في الفنانين المسلمين الذين يبديون كأنهم ينجحون من ترك أي مساحة صغيرة بدون زخرفة تغطيتها

واما المبدأ الثاني فهو ان قوام هذه الثروة الطائلة في الزخرفة الاسلامية وضع الزخارف الصغيرة جنباً إلى جنب . ونحن إذا تأملنا هذه الزخارف الفيضة راينا سريعاً ان الفروع النباتية تتكرر في العصابة او الشريط الممدود فتتكون منها التواءات متتابعة من الاغصان والفروع والوريقات ، او رأينا الزخارف الهندسية تتكرر بعينها في امتداد معين . ومن طبيعة هذه الطريقة في الزخرفة ان تجذب النظر وتركزه بدون ارادة المشاهد ؛ كما انها تسر اولئك الذين يسبحون في ميدان الخيال والأحلام ويحبون ان يتبعوا بأفكارهم الزخارف التي تمتد حتى لا يحدها الا اطراف المساحة التي ترينها . وقصارى القول ان هذا الأسلوب يكاد يكون شاملاً حتى اننا لنستطيع ان نستخرج منه قانوناً عاماً في الزخارف الاسلامية : هو ان هواة الفنون بين المسلمين كانوا يطربون ويتأثرون برؤية الموضوعات الزخرفية تتكرر تكراراً لا حد له

فكراهية الفراغ ثم تكرار الموضوع الواحد ، هما القاعدتان اللتان سار عليهما الفنانون المسلمون في العصور الوسطى . وإذا اردنا ان نندوق التحف الفنية الاسلامية وان نفهم منتجات رجال الفن في الأقاليم الاسلامية في العصور الوسطى فان علينا ان نذكر دائماً هاتين القاعدتين . وقد كتب

بعض المؤلفين حديثاً ان الخفة الفنية إذا كان فيها تكرار موضوع زخرفي او وضع او فكرة فانها تكتسب اتساقاً وانسجاماً معقولين وتصبح كأنها من الشعر الرقيق

على ان هذه الميول التي شرحناها ليست صحيحة دائماً في ما يخص العمارة الاسلامية . حقاً ان عناية الفنانين المسلمين بتجليل الموضوعات الزخرفية بدون تمييز بين المهم منها وغير المهم ثم حرصهم على اتقان مظهرها اتقاناً يصل في بعض الأحيان حد التكلف ، كل هذا سار بالفنون الزخرفية الاسلامية في سبيل التطور حتى وصلت الى إفراط لا حد له . ومع ذلك كله فاننا لا نستطيع ان نقول في ثقة واطمئنان إن الفن الاسلامي فن زخرفي قبل كل شيء . اننا نرى في بعض الأحيان ان كثرة الزخارف والمبالغة فيها بسبب كراهية الفراغ والرغبة في الفرار منه ، وكذلك قلة التنوع في هذه الزخارف بسبب تكرارها في عصابات طويلة ، كل هذا قد يسلب العمائر بعض ما فيها من عظمة وجلال ؛ ولكنه لا يفقدها سحرها وما فيها من جاذبية عجيبة . وفي الحق ان من النادر جداً ان نرى بناء لا يمتاز إلا بانسجامه وحسن تنسيقه وابداع تخطيطه ، فان الجدران تغطي كلها بزخارف تظهر كأنها كانت غرضاً في ذاتها لا علاقة له بالبناء نفسه ، مما يجعل الصلة بينه وبينها غير متينة ويؤثر على وحدة البناء واجزائه تأثيراً غير طيب

ولسنا نريد في هذا المقام ان نقصد او نعطي درساً في الذوق الفني ؛

ولكننا نريد ان نظهر ان اساليب الزخرفة عند المسلمين لم تكن تتفق مع الأساليب الكلاسيكية في تركيب الزخارف وتكوينها الا في حالات نادرة . فالمبالغة في الزخرفة كانت من الواجبات التي يشعر بها الفنان في الاسلام وكانت من اهم الصفات الذاتية في عبقريته . وليس غريباً مثلاً اننا لا نجد في التحف الاسلامية زخارف او رسوماً قصد الفنان اظهارها واعلاء شأنها فأحاطها بمساحات عارية من الزخرفة حتى تبدو للعيان وتنطق للناظرين . واذا حدث ان عثرنا على بعض تحف فيها مثل هذه الزخارف فلن يكون عددها يستحق الذكر

ومهما يكن من شيء فان الزخارف الاسلامية دقيقة جداً حتى اننا حين نصفها ، نضطر الى الالتجاء الى الاصطلاحات المستخدمة في الصناعات الفنية الدقيقة كصياغة المعادن ونقشها والتطريز وصناعة الخمرات وما الى ذلك . وعلى كل حال فالثابت ان هذه الزخارف الدقيقة تصيب نجاحاً كبيراً في التحف الفنية الصغيرة المصنوعة للزينة وحسن المنظر

وهكذا نرى ان الزخارف الاسلامية سارت في طريق التجريد ، وبلغته تجوير الزهور وتنسيقها ورسمها في اسلوب يعدها عن اصولها الطبيعية او بتركيب رسوم هندسية ثم تجلية هذا كله بالحروف العربية الجميلة التي تكسبه رشاقة واتزاناً عظيمين

وكان الذوق الفني العام لا يقبل الفراغ بل يفر منه ويعمل على تغطية المساحات بالزخارف المرصوفة بعضها بجوار بعض في تكرار لا نهاية له . ويشترك الفن الاسلامي في هذا الميدان مع الشعر والموسيقى العربية وقد رأينا من اللازم ان نكتب الصفحات السابقة فأقدمنا على ذلك ؛ واذا كان بعض ما فيها يبسوكائه درس يقصد به فرض رأى او تغليب نظرية فاننا نستسمح القراء عذراً في هذا . وحسبنا اننا لم نقصد الا تحبيب القوم في فنون الأقطار الاسلامية . وخير طريق الى ذلك ان يعرف المرء مبادئها ليحكمه الحكم على تطبيق تلك المبادئ واستخدامها . ولا نظن ان على الغربي ان يبذل في هذا جهداً لا يستطيعه ، لأنه في الواقع يبذل مثل هذا الجهد في حياته اليومية بدون ان يشعر ، فقرأ كتاباً ثم يستطيع بعده ان ينصت في حفلة موسيقية كما انه يستطيع ان يتذوق السينما بعد إعجابته بالتمثيل المسرحي

وصفوة القول ان الغربي جدير به ان لا يتفقد في الفنون الاسلامية صفات لا توجد ولا يجب ان توجد فيها

والفن الاسلامي ليس فناً ناشئاً من الميل الغربي ؛ ولكن زخارفه ممتازة وجميلة وارشتراطية . ونحن لا نجد فيه العنف والعمق والحسونة والحياة التي امتازت بها الفنون الكلاسيكية . فالزخارف الاسلامية التي نراها في الجص او الصور او الصفحات المذهبة او تزيينات القاشاني او الخشب المحفور او غير ذلك ، جلها عبوسة وعنيفة ومجردة ، وهي في بعض

الأحيان رشيقة وجميلة؛ ولكنها على الدوام غنية وفاخرة وفيها افراط كثير.
وليس هناك في الفن الاسلامي ما يؤثر في النفس او في القلب تأثيراً عميقاً؛
ولكننا نستطيع ان نعجب اعجاباً لا حد له بما فيه من اتران وانسجام
وثرورة زخرفية ومهارة وسحر وجاذبية

دليل المتحف

القاعة ١

هذه القاعة مخصصة للمقتنيات الجديدة في كل سنة . ولذا كانت التحف المعروضة فيها من عصور مختلفة وأقاليم اسلامية متنوعة . وتعرض الدار في هذه القاعة التحف التي تشتريها أو التي تهدي إليها أو التي تعثر عليها في حفائرها . فتظل بضعة أشهر ثم توزع على سائر قاعات المعرض بحسب طرازها الفني أو مادتها

ويجد الزائر في صدر القاعة خزانة كبيرة فيها صكون وأباريق من الخزف المصنوع في آسيا الصغرى أو دمشق . وهذه المجموعة معارة من المسيوكليكيان لعرضها في الدار

القاعة ٢

أرض هذه القاعة من الفسيفساء . ويرى الزائر بجوار الجدار الغربي « صفة » من الفسيفساء الرخامية المختلفة الألوان ، من أزرق وأبيض وأصفر وأحمر . وقوام هذه الصفة « جلسة » أفقية مائلة على أعمدة

صغيرة ، فوقها عقود منكسرة ، أركانها ^(١) مكسوة بمجاميع من الفسيفساء ذات أشكال كثيرة الأضلاع في أوضاع نجمية . أما الجزء العلوى من الصفة فمكون من ألواح رخامية تحيط بها عصابات أو أشرطة ذات أشكال نجمية

وفي وسط القاعة زير من الرخام ، سطحه الخارجى مزين بزخارف نباتية ناتئة محصورة بين شريطين : العلوى من كتابات كوفية والسفلى من رسوم الأسماك . ويرجع هذا الزير الى القرن الرابع عشر الميلادى . أما حمالة الزير (الكليجة) فأقدم عهداً منه ، وزخارفها بسيطة

القاعة ٣

أشرنا في الصفحات السابقة الى ما كان للفن الطولونى من شأن خطير . فان احمد بن طولون مؤسس الأسرة الطولونية هو الذى شيد أقدم المساجد التى لا تزال باقية على حالها فى مصر . وهذا الجامع محل إعجاب الزائرين . وفى الحق إنه جدير بذلك ، لابداع تصميمه ، وتناسب أجزائه ، وجمال زخارفه الجصية ، وجلال « الشرفات » الضخمة التى

(١) الركن أو الكوشة أو الحصر ترجمة لكلمة *écoinçon* بالفرنسية و *spandrel* بالانجليزية و *Zwickel* بالألمانية . وهو للمساحة المثلثة وغير المنتظمة المحصورة بين أحناء العقد والزواوية القائمة التى تحصره بينها ، أو المساحة المحصورة بين عقدتين متماسين (المترجم)

تعلو سورہ الخارجى ، ولغرابۃ منارته ، التى أعيد بناؤها فى القرن الثالث عشر الميلادى على نمط المنارة القديمة

ونذكر هنا ان قدوم ابن طولون الى مصر سنة ٨٦٨ ميلادية بعث فى مصر طرازاً فنياً جديداً ، فيه خروج على الأساليب المحلية الموروثة التى كانت لا تزال محبوبة وباقية فى وادى النيل . ولم يكن الطراز الجديد غريباً عن الأساليب الزخرفية فى العراق ولاسها فى مدينة سامرا التى كان الخلفاء العباسيون قد اتخذوها عاصمة جديدة لهم بعد أن هجروا بغداد

ونحن نستطيع أن نلص هنا الصلة الوثيقة بين الطراز الطولونى وزخارف سامرا . وذلك بفضل دائرة الآثار القديمة فى العراق ، التى تفضلت فأهدت لمتحفنا كل ألواح الزخارف الجصية المعروضة على الجدار القبلى فى هذه القاعة . وتلك الزخارف مستخرجة من أطلال سامرا ويمكننا بفحصها أن نرى مبلغ تأثيرها فى الفن الذى ازدهر بوادى النيل حين كانت سامرا عامرة وكانت جدران بيوتها مزينة بمثل هذه الزخارف الجصية

ويرى الزائر على الجدار الجرى فى القاعة نماذج مصبوبة من زخارف جصية فى بيت كشفت دار الآثار العربية أطلاله بحرى الفسطاط . ورسوم هذه الزخارف الجصية تمت بأوثق الصلات الى رسوم الأخشاب أو المنسوجات المعروضة على مقربة منها . وليس هذا نادراً فى الفن

الاسلامى ؛ فان نفس الموضوعات الزخرفية تستخدم فى التحف الفنية مهما اختلفت المادة التى تصنع منها

ومهما يكن من شىء فاننا نلاحظ فى الطراز الطولونى ظهور أسلوب جديد فى تزيين الجص والخشب . فقد ترك الفنان التجسيم وآثر عليه الزخرفة بالقطع وبالحفر الغائر . فأصبحت زخارف الأخشاب الطولونية والزخارف الجصية التى ترجع الى ذلك العصر محفورة بعمق عظيم وقطعت فيها الرسوم قطعاً عنيقاً يشعر بالقوة والشدة . أما أهم الموضوعات الزخرفية فالأسرطة والجدائل والأشكال الحزونية والخطوط الملوية . وكلها مرسومة باتساع ووضوح وحجم كبير ويبدو عليها شىء من الشدة والعنف . فالفنانون لا يرمون إلى الأناقة والظرف بقدر ما كانوا يندشون القوة

وكذلك تظهر هذه الزخارف على قطع النسيج الصوفية ، وبوسطها فى بعض الأحيان رسوم حيوانات . بل إن الألوان المختلفة فى تلك الأقمشة تكسب زخارفها مظهر الحفر العميق فى الخشب الطولونى . فضلاً عن أن التباين الشديد فى الألوان يزيد فى ظهور أجزاء القطعة ، ويبدو كأنه يحد زخارفها ويحجزها فى مساحة معينة فإذا أضفنا إلى هذا كله خشونة القماش نفسه رأينا سبب ما منحسه فى هذه القطع من قوة فياضة وعظمة سامية

وفى وسط القاعة خزانة بها بعض نماذج من خزف سامرا . وهو خزف ذو بريق معدنى ذهبى على أرضية بيضاء أو ذات لون سمى .

أما زخارفه فهندسية ، وبه نقط . على أننا نستطيع أن ننسب الى مصر الصحن ذا الزخارف المكونة من رسم قارب كامل الأدوات والمقازيف والأعلام وتحتته رسم سمكات متتابعة (أنظر اللوحة الفنية رقم ١ من لوحات هذا الدليل) . وفي الحق أن الخزف الطولوني يشبه تماما الخزف الذى عثر عليه المنقبون فى أطلال سامرا ، حتى أن التمييز بينهما صعب إلى حد كبير ، وزخارفه منقولة عن الزخارف العباسية ، ويبدو عليها شيء من الجمود والفتور حتى عندما تكون الرسوم صوراً لكائنات حية وقد قامت فى السنين الماضية مساجلات عنيفة بشأن هذا الخزف ذى البريق المعدنى ؛ ولكن هذا الحوار قد ضعف الآن . فان سامرا كان لها تأثير كبير على فنون الطولونيين . على أن تلك المدينة كانت مؤسسة صناعية وقتية فلم تحتفظ بمجدها إلا مدة قصيرة (٨٣٦ - ٨٨٩ ميلادية) وأكبر الظن أن الفخاريين الذين كانوا يشتغلون فيها قدموا إليها من إيران

وعلى كل حال فان الفن الطولوني يدل فى مجموعه على عظمة عنيفة فيها جفاف وفيها وضوح تام يفجأ المشاهد وينفذ الى نفسه

١ - حشوة من خشب ، عليها فروع نباتية كبيرة منقوشة بالحفر البعيد الغور ، وفوقها كتابة كوفية ذات حروف قصيرة وغليظة ، وتعبير كلماتها عن بعض الأدعية المألوفة والتمنيات الطيبة (بركة ويمين وسعادة لص... [احبه])

٢ — حشوة من خشب ، في اعلاها عصابة من زخرفة على شكل
أسنان المنشار . وتحت هذه العصابة رسم حمامتين متقابلتين في وسط فروع
نباتية

٣ — قطعة نسيج من الصوف . ارضها حمراء وعليها رسم زهور
محرفة ومنسقة وبيضاء اللون وذات مسحة ساسانية

٤ — قطعة نسيج من الصوف . أرضها زرقاء وعليها فروع نباتية
كبيرة وخضراء اللون

٥ — قطعة نسيج من الصوف ، ارضها سوداء وعليها زهرة كبيرة
محرفة ومنسقة وتجمع بين الألوان الأبيض والأحمر والأخضر الباهت
وقد عرضت الدار في هذه القاعة بعض شواهد القبور من مجموعتها
التي يبلغ عددها نحو ثلاثة آلاف شاهد من الخمسة القرون الأولى بعد
الهجرة

ولا شك في ان الكتابة العربية معقدة إلى حد كبير ؛ بل ان صعوبة
قراءة الكتابات الأثرية قد تضعف من هم الناطقين بالضاد أنفسهم .
ويرجع سبب هذا الغموض إلى أن الكلمات تكب على مرحلتين :
الحروف أولاً ثم ما يلزمها من نقط وحركات . وقد كان المتبع — ولا
سها في الكتابات التاريخية أن لا ترسم الحركات . فضلاً عن أن في
الكتابات العربية التي ترجع إلى القرون الأولى بعد الهجرة عاملاً
آخر يكسبها شيئاً من الغموض ويجعل قراءتها أمراً غير سهل . ذلك

أن بين الحروف العربية عدداً فوقه أو تحته نقطة أو نقطتان أو ثلاث .
ووجود هذه النقط أو حذفها له أثر في تمييز الحروف وإمكان قراءتها ؛
ولكن الكتابة الكوفية ، وهي ذلك النوع ذو الزوايا ، لا تستخدم فيها
النقط (فلا يدرى القارىء مثلاً هل الحرف باء أو تاء أو ثاء ولا يدرى
هل هو سين أو شين أو هل هو طاء أو ظاء فقد تكون الكلمة « بيت »
وقد تكون « نبت ») فمن الضروري إذن أن يفهم القارىء نص الكتابة
ليستطيع قراءتها على الوجه الصحيح . وقد يبدو هذا غريباً
ومهما يكن من شيء فإن تطور الكتابة العربية بدأ على شواهد
القبور التي يمكن أن تعتبر بحق خير سجل لبيان المراحل المختلفة التي مر
بها الخط العربي في أطوار تاريخه . وليس عجيباً ان يعنى الفنانون في
كتابة تلك الشواهد بتجميل الآيات المناسبة التي اقتبسوها من القرآن
الكريم ونقشوها على الشواهد . وأصبحت صناعة تلك الشواهد فناً شعبياً
لا يمكن تجاهله على الرغم من عيوبه وما فيه من بساطة وسذاجة
ونحن نرى ان مظهر الكتابات على شواهد القبور في القرون الأولى
بعد الاسلام يختلف عن مظهر الوثائق التاريخية التي توقعنا على بعض
أعمال الحكومة وما إلى ذلك من الأمور الدينية ، فان الحروف في
الكتابات الأخيرة أكثر شدة وأعنف مظهراً وتشعر بشيء من التعاطف
والاختيال غير يسير
وعلى كل فان ميدان الزخارف الكتابية في الاسلام واسع جداً ،

فأثاره عظيمة وأنواع الكتابات فيها مختلفة ؛ بل ان كثيراً من الأمم الأخرى نقلت عن الاسلام زخارفه الكتابية الجميلة والمشاهد ان شواهد القبور ذات الكتابة المحفورة في الحجر حفرأ غائراً ومجوفاً ليست متقنة الصناعة ، فالتناسب معدوم بين الحروف ، والكلمات غير متزنة ، والسطور غير مستقيمة . بينما الشواهد ذات الحروف المنقوشة في الحجر نقشاً بارزاً تظهر فيها العناية بجهاها ومظهرها الفني مما يدعون ان نرجح ان الرسام كان يعنى بعمل « تصميم » للشاهد قبل البدء في حفر الكتابة

ولما كانت الكتابة العربية من اخطر العناصر شيئاً في الزخارف الاسلامية فان في استطاعة المرء ان يعجب بما فيها من الانحناءات والخطوط المتشابكة والاتزان ، حتى اذا كان لا يستطيع قراءتها واستطلاع معناها

وفي القرن الثاني عشر الميلادى بطل استخدام الخط الكوفي في الكتابات التاريخية وفي شواهد القبور فحل محله الخط النسخي ، وهو كما نعرف مستدير ، ولا نجد فيه الزوايا التي عهدناها في الخط الكوفي . ويرجع الفضل في هذا التغيير إلى ثورة السنين على مبادئ الفاطميين الشيعة ؛ فان هذه الثورة او الحركة السياسية أدت إلى انقلاب عنيف في النظم الحكومية والاجتماعية وإلى تغيير في الأساليب المعمارية ، وعنتت بأن لا تبقى على أدنى أثر من آثار الماضي السياسي . ولكن الفنانين أدركوا

ان الخط الكوفي ذا الحروف المجملة برسوم الزهور والزخارف النباتية — وهو الذى نسميه الخط الكوفي المزهر — يمتاز بطابع فنى وزخرفى يفوق الخط النسخى المستدير . ولذا فانهم ، مع خضوعهم لمقتضيات السياسة فى تركه وعدم استخدامه فى الكتابات التاريخية ، احتفظوا به ولجأوا إليه فى بعض الكتابات الدينية أو فى أغراض زخرفية

٦ — شاهد من رخام ، عليه كتابة نقشت فى عمق غائر فتكون حولها إطار مائل ، والحروف منقوشة بوضوح وبروز شديدتين ، ومجملة فى نهاياتها باضافات وذبول ملتوية ومقسمة الى فصوص او مشتقة الى عدة اجزاء . وهذا الشاهد مؤرخ سنة ٢٤٣ هـ (٨٥٧ ميلادية)

٧ — شاهد من رخام مؤرخ سنة ٢٤٣ هـ . (٨٥٧ م .) وحروفه الكوفية شديدة البروز وبعضها مجمل بعناصر زخرفية

٨ — شاهد من رخام مؤرخ سنة ٢٤٣ هـ . (٨٥٨ م .) وحروفه الكوفية قليلة البروز ومجلاه بزخارف كثيرة ، يظهر انها متأثرة بالأساليب الفنية العراقية الى حد بعيد . وتمتاز هذه التحفة البديعة بأن عليها إمضاء « مبارك المكي »

القاعة ٤

عرضت الدار على جدران هذه القاعة اجزاء زخرفية من الحجر والرخام يرجع تاريخها الى عصور مختلفة . اما تيجان الأعمدة المعروضة

في الجزء الغربي من القاعة فأحدها فرعونى والأخرى من العصر المسيحى في مصر . وإنما عرضت هنا لأنها واردة من بعض المساجد . وفي شرق القاعة مجموعة من الأزيار الرخامية على حملات تعرف الواحدة منها باسم « كلبجة » ، وهذه الحملات مصنوعة على هيئة سلخفاة ولكنها لا تمت للسلخفاة الا بشبه يسير . وبين هذه القاعة والقاعة التى تليها ، أى فى الجزء العلوى من الواجهة البحرية للقاعة الرابعة ، مجموعة شبابيك مصبوبة من الجص وعليها نقوش ، والفراغ الحاصل بين النقوش مسدود بقطع من الزجاج الملون

١ — شاهد من حجر مؤرخ سنة ٣١ هـ . (٦٥٢ م .) وعلى كتابته مسحة أولية كما اننا نجد فى حروفه بعض خواص هجائية تؤكد صحة التاريخ المنقوش عليه ، ويرجع تاريخ هذا الشاهد ، بالنسبة ، لمصر الى ما بعد الفتح الاسلامى باثنى عشر عاماً

٢ — كحلة من الرخام عليها نقش بارز يمثل حيواناً مقترساً فى هيئة زحف وتقدم . وتبدو على هذا النقش شدة وقوة ، كما أننا نلاحظ أن تفاصيل العضلات والمعرفة متقنة ودقيقة ، مما يجعلنا ننسب هذه التختة الى العصر الفاطمى

٣ — لوح من رخام مزين بزخارف تمثل حماماً وسمكا . وعليه كتابة كوفية (من القرن الحادى عشر الميلادى)

٤ — ثريا (نور) من نحاس على شكل منشور مثنى ، يتركب من

ثلاث طبقات مخرمة ، ونرى في اعلاها ، وفي اسفلها ، وبين الأولى والثانية ، والثانية والثالثة ، أربعة « درزينات » بارزة وبها خروق للزاقات (القناديل) . وفوق الطبقة العليا شرفات على شكل زهرة الزنبق ، ويوجد مثلها أيضاً في الطبقة الوسطى حول عصابة من الخماس منقوش عليها الكتابة التاريخيه . اما الدورتان العليا والسفلى فعليهما زخارف من أشكال كثيرة الأضلاع في اوضاع نجمية . وفوق الثريا قبة صغيرة وهلال . على نحو ما نرى فوق منارات المساجد أو مآذنها . ومع أن مثل هذه الثريا معد للتعليق فان لها أرجلاً يمكن أن تقوم عليها . وطراز هذه الأرجل في أكثر الأحيان ليس انيقاً . وهى في الثريا التى نحن بصددنا الآن متصلة بعضها ببعض بوساطة عقود ذات فصوص . وكوشات هذه العقود (أركانها) مجملة بزخارف مخرمة . وهذه الثريا باسم السلطان المملوكى الناصر حسن (١٣٦٢ م٠)

القاعة ٥

يرى الزائر على جدران هذه القاعة قطعاً من زخارف مصنوعة من الجص في مختلف العصور الاسلامية بمصر . اما الخزانتان ففيهما قوالب لصياغة الحلى والمباخر . وفي الجزء الغربى من ارض القاعة فسقية جميلة من الفسيفساء المركب من الرخام المختلف الألوان ؛ ويظهر انها من القرن

الثالث عشر الميلادى ، نظراً لتنوع زخارفها الهندسية وما يبدو فيها من دقة واتقان . والمعروف ان استخدام الفسيفساء فى الفسقيات أمر مألوف منذ العصور القديمة ، فان رسومه ، حين يسقط عليها الماء ، تكسب افنية البيوت جمالاً وجاذبية . وترك المسلمون الصور الآدمية واستخدموا العناصر الهندسية فى تلك الرسوم . ويجد الزائر فى الفسقية التى نحن بصدها زخارف مكونة من مثلثات ونجوم وأشكال متعددة الأضلاع مؤتلف بعضها ببعض فى انسجام واتزان ، يزيدهما توافق الألوان جمالاً على جمال . فتتكون هذه الفسيفساء فى مجموعها من مربعات ومستطيلات محاطة بأجزاء أخرى ثانوية من بلاط الفسقية

وفوق الفسقية على الجدار الغربى « صفتان » من الجص (شبان كاناذبان) عليهما زخارف بالقطع ، نرى ان جزءها المتوسط داخل قابلاً ومزين بوريدات مخرمة تعلوها دلايات (مقرنصات) مرتكزة على شبه عمودين ومحاطة بعقد ذى ثلاثة فصوص ، وفى الصفتين عناصر زخرفية أخرى من كتابات كوفية مزهرة وأخرى نسخية وبعض الزخارف الهندسية وزخارف من فروع نباتية دقيقة

١ — أحد الواح الرخام المعروضة على الجدار الشرقى . وهذه الألواح كانت مستخدمة فى الأسبلة . وكانت توضع مائلة بعض الميل فيسيل الماء فوقها ببطء ويبرد بعرضه للهواء . والوح الذى نحن بصدهه الآن يجمل فى جزئه الأوسط بزخارف نباتية على شكل زهور محورة

ومنسقة وبعيدة عن الطبيعة جداً . أما حافة اللوح فقوامها عصابة من الحيوانات ذوات الأربع (القرن الخامس عشر الميلادى)

٢ — جزء من لوح من الفسيفساء المصنوع من الرخام ذى الألوان المختلفة من أصفر وأحمر وأسود وفيه قطع من الصدف . وتتكون زخارفه من عدة عقود ، قد زينت خصورها أو كوشاتها بأشكال نجمية . اما باطن العقود فمغطى بزخارف من نجوم بينها مناطق صليبية الشكل (القرن الرابع عشر الميلادى)

٣ — وهناك ثريا كبيرة معلقة فى وسط القاعة . وهى من النحاس الأصفر المحرم ولها إثنا عشر جانباً وأربع طبقات مزينة بأشكال كثيرة الأضلاع فى أوضاع نجمية . وقد كتب صانع هذه التحفة ، بدر بن أبى يعلا ، أنه أتمها فى أربعة عشر يوماً . وهى مؤرخة سنة ٧٣٠ هـ . (١٣٣٠ ميلادية)

القاعة ٦

يحق لمصر أن تفخر فى تاريخها الفنى بما بلغته فى صناعة الحفر على الخشب من تفوق واتقان ؛ فقد ظلت شهرة فنانيها واسعة فى هذا الميدان حتى القرن السادس عشر الميلادى . واستطاعوا أن يسايروا الذوق الفنى وان يتطوروا فى مرونة وبراعة عجيبتين . ولسنا ننكر أن وادى النيل كان منذ العصور القديمة فقيراً فى الخشب ، فكان المصريون يستخدمون

جذوع الخلل في إنشاء السقوف البسيطة وفي ربط الجدران المشيدة بالآجر . ولكن هذا النوع من الخشب لم يكن صالحاً لكل الأغراض فأقبل المصريون على استيراد بعض انواع الخشب الأخرى من سورية وآسيا الصغرى . ولما نشبت الحروب الصليبية ضعفت حركة التجارة في الخشب ولم يكن استيراده سهلاً في كل الأوقات او بالكميات المطلوبة . وارتفع ثمنه في مصر لأن حكومة البندقية ، ثم البابا نفسه ، حرما إصداره الى مصر تحريماً قاطعاً ، خشية ان يستخدمه المسلمون بمصر في تشييد السفن الحربية والتجارية . على ان التجار الأوربيين لم يستطيعوا الاذعان لهذا الأمر ولم يكتروا دائماً بتنفيذ مثل هذا الحكم ، الذي كان يجرمهم من أرباح طائلة . ولذا فان تجار جنوة وبيزا لم ينقطعوا عن إحضار الخشب الى دمياط من آسيا الصغرى وشبه جزيرة القرم . وكانت الحكومة في عهد السلاطين المماليك تخص هذه المسألة بجانب كبير من عنايتها ، فأفلق السلطان قلاوون سنة ١٢٩٠ ميلادية في ان يجعل ملك اراجون يصرح لأهل تلك المقاطعة بحمل الخشب الى الثغور المصرية . وحدث بعد ذلك أن كان السلطان قايتباى يرسل الى سورية فرقاً من الجنود المدججين بالسلاح ليحضروا الخشب الى مصر

والظاهر ان غلو الخشب وقائه دفعا الصانع المصريين الى الاقتصاد

فيه والى استخدامه وزخرفته كأنه من المعادن النفيسة

ومهما يكن من شيء فقد وصلتنا تحف خشبية بديعة من شتى العصور

في تاريخ مصر الاسلامية . وأقدم هذه التحف يذكرنا بالأساليب الزخرفية في الفن المسيحي الذي ازدهر بمصر في القرنين السادس والسابع بعد الميلاد . وقد كان هذا الفن مشعباً بالعناصر والتأثيرات الهلينية والساسانية . على أن لدينا عاملاً جديداً يجعلنا لا نتردد في نسبة هذه التحف القديمة إلى العصر الاسلامي برغم مظهرها الكلاسيكي . هذا العامل هو وجود الكتابة الكوفية وبعض الآيات القرآنية على تلك التحف

أما في العصر الفاطمي فان لدينا من تنوع الزخارف وجمال الصناعة ودقتها ما لم يصل إليه الفنانون بعد ذلك قط . وحسبنا منبر جامع قوص بمصر العليا ، ومنبر جامع سينا ، ومنبر حرم الخليل في فلسطين ، ومحراب مشهد السيدة رقية ، فانها كلها آية في كمال الصناعة ودقة الزخارف واتقانها اتقاناً قل أن يبلغه اتقان أية تحف خشبية اخرى . وليست المساحات المراد تزيينها قطعة واحدة في كل الأحيان ، فقد تكون حشوات خشبية صغيرة متعددة الأضلاع ومجمعة بعصابات تؤلف نجوماً او اشكالاً هندسية . وقد ظل هذا الأسلوب في صناعة الخشب قائماً بمصر حتى نهاية العصر المملوكي . وقد كانت الحشوات تجمل ، في اغلب الحالات ، برسوم خطوط متشابكة دقيقة مع رسم وريقات الغنб وحباته . كما أن بعض الأبواب الفاطمية الضخمة كانت مزينة برسوم آدمية وحيوانية . واكبر الظن أن هذه الأبواب كانت حيناً من الدهر في قصور الخلفاء الفاطميين . وثمة «حشوة» من أحد هذه الأبواب ، ذاع صيتها وهي محفوظة الآن في

دار الآثار العربية وعلما رأسا حصانين متدبرين ، في أسلوب فني إیرانی فيه شيء من الجفاف والبرود ، ولكن النقش مفرغ بدقة تامة وعناية تظهر في جميع أجزائه

وقد احرزت دار الآثار العربية منذ نحو ثلاثين سنة مجموعة من الواح خشبية ذات طابع فني غير عادی ؛ فان عهدنا بالفنون الاسلامية أن نبتين فيها العناصر الجمیة الهادئة اللطيفة ، ولكن في هذه التحف الخشبية الثينة ما يبعث على التأثر بالحركة والحياة اللتين تنبعثان منها ويحمل على الإعجاب بما يتجلى فيها من غنى الزخارف واتقان الصنعة . والمرجح اليوم أن هذه الألواح كانت في قصور الفاطميين . وعلى كل حال فان على الألواح سالفة الذكر مناطق مسدسة الشكل أو جامات متعددة الفصوص ، قد نقش فيها بالحفر رسوم حيوانات وأشخاص ، إما مفردة وإما مجتمعة في مناظر موسيقى أو رقص أو شراب أو صيد ، وكل هذه المناظر والرسوم منقوشة في بروز واضح فوق أرضية من فروع نباتية أقل بروزاً (أنظر اللوحين ٢ و٣) . وليس من شك في أن هذه التحف الفنية تدل على أن صانعيها كانوا يتقنون تصوير الحركة ويفهمون حق الفهم كيف ينتفعون بالضوء وتأثيره وتوزيعه

أما الزخارف الهندسية فانها تبلغ أوج عزها إبتداء من العصر الأيوبي حين أقبل الفنانون على استعمالها وتوفروا على اتقانها . وقد كان استخدامها في التحف الخشبية عجيباً ؛ لأن الفنانين كانوا يعنون بنقش كل جزء من

أجزائها نقشاً دقيقاً ، في صبر ودقة وحماسة ، كأن هذه الأجزاء لا شأن لها في المجموع الذى تكونه . فكم نجد المربعات والمعينات والمنحرفات والنجوم تتداخل بعضها في بعض أو يوضع بعضها فوق الآخر أو توضع في ترايب مختلفة ، بدون أن يكون لاختلاف أوضاعها أى تأثير ضار في قيمتها الفنية .

وقل ان نرى في هذه الأشكال الهندسية المتعددة الأضلاع موضوعاً زخرفياً رئيسياً يظهر ويبدو في وضوح بين تفاصيل زخرفية أخرى تحف به . بل ان الحقيقة عكس ذلك ؛ فان المشاهد يقف أمامها محتفظاً بحريته كلها وفي استطاعته ، كيفما أراد أو بحسب النقطة التى تتجه إليها عينه ، أن يكون بنظره ويحدد لنفسه أشكالاً هندسية ليست عناصرها وفقاً عليها وإنما تتكاتف مع عناصر أخرى لتكوين أشكال هندسية جديدة . فكأننا حيث ننظر يمكننا أن نرى في الزخرفة أشكالاً هندسية متباينة . وقضارى القول أن هذه الأشكال الهندسية لا تؤلف موضوعاً كاملاً متماسكاً ، وأن علينا ، إذا أردنا فهمها والاعجاب بها ، أن نحلل عناصرها وأجزائها . ومع هذا فان التوائها الهوائية المتقلبة تسبج بنا في ميدان من الأحلام اللطيفة

وظل الفنانون المشتغلون بالحفر في الخشب ينتجون التحف الدقيقة . وكثرت المناير والكراسى والدكك . ونشأت بعض أساليب جديدة في الصناعة ، كطعيم الحشوات بخيوط أو أشرطة رفيعة (مستريكات) من نوع آخر من الخشب أغلى ثمناً وأندر وجوداً ، أو بالعاج والعظم . كما كانوا

في بعض الأحيان يكسونه الخشب بطبقة دقيقة من الفسيفساء^(١) مكونة في الغالب من قطع صغيرة من الأبنوس والسن . ويشهد عصر المماليك ازدهار صناعة « المشرييات » . وهي مجموعات من الخشب المحروط الدقيق الصنع ، تتفاوت فتحات عيونها اتساعاً وتتماًلأ أحياناً بالخشب المحروط لتكوين كتابات أو رسوم ، وذلك بترك العيون الأخرى واسعة كأرضية يظهر منها الرسم او الكتابة ؛ وقد كانت المشرييات تمتد من جدران البيوت الى الطريق فساعدت على تجميل بعض شوارع القاهرة وطرقها وعلى إكسابها طابعاً خاصاً

١ — لوح من خشب ، عليه زخارف تذكر بالأساليب الفنية الساسانية وهو مقسم الى مناطق تكاد تكون مربعة . وتحتوى ثلاث مناطق منها على زخارف مكونة من كرات تحف بها من اليمين واليسار ورقة على شكل جناح . وتبرز الكرات والجناحان على أرضية من رسوم وريقات العنب . وبين المناطق الثلاث سالفة الذكر منطقتان ، قوام زخرفة كل منها شجرة ذات جذع رفيع وفيها أوراق ويحدها من فوق

(١) بالفرنسية *marqueterie* أى الترصيع وهي الفسيفساء الزخرفية من الخشب النفيس والعاج والصدف وغيرها ، تكسى بها الطبقة المراد زخرفتها . والفرق بينها وبين التليس أو التطبيق أو التكفيت *incrustation* أن السطح المطبق *incrusté* تحفر فيه الرسوم ثم تملأ الشقوق التي تؤلف هذه الرسوم بقطع أخرى من مادة أغلى قيمة . أما في الترصيع *marqueterie* فإن طبقة الزخرفة الجديدة تلتصق على السطح كله (المترجم)

ومن اليمين واليسار عقد ذو فصوص عديدة . وفي طرفي اللوح مجموعة من المراوح الخشبية (بالمث) رتبت سيقانها بطريقة هندسية بجمته (بين القرنين الثامن والتاسع الميلاديين)

٢ — حشوة من خشب صنعت في بلاد الجزيرة . في أعلاها سطران من الكتابة الكوفية ، وتحتها عقد فارسي ، نرى في كل من ركنيه زخرفة مفرغة تمثل هرمًا ذا قاعدة مثلثة الشكل . أما باطن العقد ففيه منطقتان غير متساويتين في الارتفاع وهما مجملتان بموضوعات زخرفية من الفصيلة النباتية ، تمتاز بما فيها من ائزان وانسجام مع القوة والوضوح (من القرن العاشر الميلادي)

٣ — حشوة من خشب منقوش فيها بالخفر رسم رأسى حصانين متدبرين تبدوان كأنهما إمتداد ساق نباتي كما تظهر الأذنان كأنهما مبدأ التواءات فروع نباتية زخرفية (من القرن العاشر الميلادي)

٤ — حشوة ذات زخارف فيها شيء من الجفاف والجمود ومحفورة في عمق كبير . والسيقان والوريقات منقوشة بعناية ظاهرة (من القرن العاشر الميلادي)

٥ — حشوة من خشب ، مفرغة ومخرمة . وقوام زخرفتها فروع نباتية مكونة من سيقان ووريقات ذات عروق كثيرة . والسيقان والوريقات محصورة بين إطارات ذات فصوص كثيرة أى مكونة من عدة أقواس متصلة بعضها ببعض . وكل إطارين مشتبكان . وهذه الاطارات والاطار

الخارجي في الحشوة كلها مجملة بدوائر صغيرة محببة (من القرن الثاني عشر الميلادي)

٦ — جزء من لوح خشبي ، عليه زخارف آدمية ، وفيه نقوش تمثل طيوراً وتيوساً وصائداً يقتنص حيواناً مفترساً من فصيلة القط . كما نرى في نقوشه رسوم موسيقيين (من القرن العاشر الميلادي)

٧ — جزء من لوح خشبي يشبه الجزء السابق . وتمثل النقوش الموجودة فيه بعض مناظر الرقص والصيد والطرب والموسيقى كما نرى فيها طيوراً ، أحدها له رأس آدمي (من القرن العاشر الميلادي)

القاعة ٧

تحتوي هذه القاعة على منابر وتوابيت ومشربيات . وقد عُلقت في سقفها ثريا من البرونز على هيئة هرم ناقص ذي ثمانية أضلاع وله ثلاث طبقات ؛ ويرى الزائر أن هذه الثريا متوجة بكرة وهلال ، كاللنارات أو المآذن في المساجد . والطبقة الوسطى فيها منقوش عليها كتابة يمكن تأريخها من سنة ١٤٢٢ ميلادية . أما الطبقة العليا والطبقة السفلى فهما مخرمتان في زخارف من أشكال كثيرة الأضلاع في أوضاع نجبية

القاعة ٨

١ — جزء من تابوت خشبي يرجع إلى سنة ٦١٣ هـ . (١٢١٦ م) .
قوام زخرفته عصابات منقوشة بالكتابات تحصر بينها ، في انسجام وحسن

توزيع ، شريطاً طويلاً من الفروع النباتية في الجزء العلوى . أما في الجزء السفلى فانها تحصر بينها حشوات مستطيلة الشكل أو مربعة ومملوءة برسوم زخرفية من فصيلة الزهور

٢ — جزء من تابوت خشبى ، يتكون من حشوات صغيرة ، عليها زخارف تمثل سيقان زهور وفروع نباتية محفورة بعمق عظيم وفى دقة ظاهره . والحشوات مركبة ومجمعة فى أسلوب يتجلى فيه التماثل والتجانس والانسجام (من القرن الثالث عشر الميلادى)

٣ — جزء من سقف مكون من حشوات مختلفة فى أوضاع تتألف منها أشكال كثيرة الأضلاع ، وعلى هذه الحشوات زخارف من سيقان وفروع نباتية منقوشة بدقة وإتقان عظيمين (من القرن الثالث عشر الميلادى)

٤ — شعاع باب أو شباك ، فى صفيه السفليين حشوتان مزينتان بزخارف هندسية يحف بكل منها فى اليمين واليسار حشوة فيها كتابات بارزة على أرضية من السيقان والفروع النباتية (من القرن الثالث عشر الميلادى)

٥ — محراب صغير فى إحدى الخزانات . وفى هذا المحراب رسم عقد مدبب يرتكن على عمودين حلزونيين . وعلى المحراب كتابة بالخط الكوفى فيها ورد أو أدعية من أدعية الصلاة . (القرن الحادى عشر الميلادى)

القاعة ٩

الاشخاب المعروضة على جدران هذه القاعة أحدث عهداً من الأخشاب التي مر الحديث عنها . أما ما فيها من خزانات فانه يحتوي على تحف خشبية زخرفية وعلى أمشاط دقيقة الصنع وعلى لعب وأدوات منزلية من الخشب أو العاج أو العظم

١ — حشوات كثيرة الأضلاع من أبوس ، بها خيوط من السن . وهي قطع منفصلة عن أطباق نجمية . أو مجموعات من حشوات كثيرة الأضلاع كانت تركيب وتجمع في أوضاع نجمية ، في الأبواب أو المنابر . وفي هذه الحشوات زخارف من سيقان وأوراق نباتية ملتوية منقوشة في بروز ملموس (من القرن الرابع عشر الميلادي)

٢ — قطع صغيرة من العاج عثر عليها أثناء التنقيب عن الآثار في أطلال مدينة الفسطاط . وعلى هذه القطع أرضية من سيقان وفروع نباتية تبرز منها نقوش دقيقة تمثل أشخاصاً ، كالصائد بالباز (البازدار) وجندي المشاة (البيادة . البيدق) المسلح بالرمح ، كما نرى فيها رسوم حيوانات ، منها جمل يحمل هودجا ومنها الأرنب والغزال والطاوس (من القرن العاشر الميلادي)

٣ — كرسي من خشب على شكل منشور ذي ستة أضلاع مكسو بطبقة دقيقة من الفيسفاء مكونة من أجزاء صغيرة من الأبوس والسن .

وتتركب زخارف الفسيفساء في هذا الكرسي من أشكال هندسية في
أوضاع كثيرة التعقيد . ويرى الزائر على جوانب الكرسي من أعلاه وفي
جزئه السفلى شريطاً من زخرفة جميلة على شكل عقود صغيرة ومتجاورة
(من القرن الرابع عشر الميلادي)

٤ — مصراع باب من خشب فيه حشوات وعلى هذه الحشوات
زخارف هندسية وسيقان وفروع نباتية منقوشة بعمق عظيم (من القرن
الثاني عشر الميلادي)

القاعة ١٠

في هذه القاعة سقف من الخشب جميل جداً ؛ وتحتته فسقية (من
القرن الثامن عشر الميلادي) . وفي الجزء القبلي من القاعة فسقية أخرى
من الرخام ، ولكن رسوماً كبيرة وفيها قسط وافر من الجد والصرامة .
١ — لوح (قاطوع) من الخشب المخروط (مشربية) ؛ ملئت بعض
عيونه (فصارت أضيق من العيون الأخرى) بقطع من الخشب المخروط
ليتكون من ذلك رسم منبر ومشكاة من مشكاوات المساجد بينما بقيت
العيون الأخرى واسعة ليظهر الرسم المطلوب

القاعة ١١

هذه القاعة مخصصة للتحف الفنية المصنوعة من البرونز ومن النحاس .

على أن أجمل التحف المعدنية المصنوعة في عصر المماليك ليست معروضة فيها وإنما يراها الزائر في القاعتين المعدتين لمنتجات هذا العصر وأقدم ما نعرفه من التحف المعدنية التي تحمل اسم صانعها وتاريخ صناعتها ترجع الى النصف الثاني من القرن الثاني عشر ، وتنسب الى فنانيين من أصل إيراني . ودار الآثار العربية لا تمتلك كثيراً من التحف المصنوعة من البرونز في عصر الخلفاء الفاطميين . وإذا تذكرنا أن الفنانين في ذلك العصر لم يكثرثوا بكرامية تجسيم الكائنات الحية أو تصويرها ولم يهجروا الصور الآدمية والحيوانية ، فلن نعجب من وجود عدد كبير من التحف الصغيرة المصنوعة من البرونز على شكل حيوانات ، والمحفوطة في دور الآثار الرئيسية بأوروبا . وهي إما على هيئة عقاب (غريفون) أو أسد أو أيل أو وعل أو حصان أو أرنب . وعلى جل هذه الحيوانات مسحة من البساطة والسذاجة

أما القرن الثالث عشر الميلادي فهو العصر الذهبي للتحف النحاسية الفاخرة المطبقة أو المطعمة بالذهب والفضة . وزخارف هذه التحف ذات نضرة وبهاء يكسبان القطع بريقاً ولعناً . وكثيراً ما نرى في هذه الزخارف ما يذكرنا بالأساليب الفنية الإيرانية فضلاً عما فيها أحياناً من موضوعات دينية مسيحية . ومن ثم كان من حسن الحظ أن عدداً كبيراً من تلك التحف النفيسة عليه تاريخ اتمامها وأسماء الفنانين الذين قاموا على صناعتها . بل ان هؤلاء الفنانين يضيفون الى أسمائهم شيئاً آخر خطير الشأن في

ميدان الفنون ، فيذكرون اسم البلد الذي ينتسبون إليه . وقد ظهر من هذه البيانات أن جل أولئك الفنانين من مدينة الموصل . وليس غريباً أن يتخذوا صناعة التحف النحاسية وتطبيقها حرفة لهم ، على مقربة من إقليم أعالي الجزيرة حيث توجد مناجم النحاس المعروفة ولكن مدينة الموصل سقطت في يد المغول في منتصف القرن الثالث عشر الميلادي . وتمدنا الكتابات المنقوشة على بعض التحف النحاسية ببيان خطير الشأن في هذا الصدد ، فانها تنبئنا عن هجرة بعض الفنانين المشتغلين بصناعة التحف النحاسية من الموصل الى القاهرة ودمشق

١ — تمثال صغير من البرونز يمثل ضاربة على الدف جالسة القرفصاء ، كما تجلس تماثيل الآلهة البوذية ، وفي ساعديها وساقها أساور . وعلى رأسها اكليل أو تاج كبير مرصع بما يشبه الجواهر الثمينة ، ويخرج شعرها من التاج في ثلاث جدائل ، تتدلى احداها على ظهرها ، والاثنان الباقيتان تتدليان على ثديها . ونلاحظ أن العينين مرسومتان بشيء من الميل ، مما يثبت وجود تأثير مغولي في صناعة هذا التمثال . ومهما يكن من الأمر فان هذه التحفة قد عثر عليها أثناء التنقيب عن الآثار في أطلال مدينة الفسطاط . ومن المحتمل أنها صنعت في بلاد الجزيرة (من القرن الثالث عشر الميلادي)

٢ — علبة من النحاس مطبقة (أو مكفتة) بالفضة ومزينة بزخارف

من سيقان وفروع نباتية . ويظهر من الكتابة المنقوشة على هذه التحفة أنها صنعت في بلاد اليمن (من القرن الرابع عشر الميلادى)
 ٣ — مبخرة من النحاس مطبقة بالفضة . وعلما زخارف نباتية كثيرة ومتنوعة ، سواء في الأشرطة التي تدور حولها أو في المناطق المحجوزة (الجامات) . ويلاحظ أن زخارف الأرضية التي تقوم عليها الرسوم الرئيسية ليست أقل دقة وبهاء . وهذا أمر عادي في كل التحف النحاسية التي صنعت بعناية واتقان (من القرن الرابع عشر الميلادى)

القاعة ١٢

عرضت الدار في الخزانات الموجودة بهذه القاعة مجموعات جميلة من الأسلحة المصنوعة في عصر المماليك وعصر الأتراك العثمانيين . وهي مهداة من حضرة صاحب السمو الملكي الأمير محمد علي وحضرة صاحب السمو الأمير عمر طوسون وصاحب السعادة أحمد تيمور باشا ويعقوب ارتين باشا
 ١ — سيف كان يتقلده ابراهيم باشا في معركة نصيبين
 ٢ — مدفع عليه طغراء باسم السلطان سليم الثالث ، عثر عليه مطموراً في بلدة من أعمال امبابه ، أى في الميدان الذي قامت فيه معركة امبابه بين نابليون ومراد بك وهي التي تعرف عند الفرنسيين باسم معركة الاهرام

٣ — ثريا من البرونز ، زخارفها مخرمة ومكونة من أشكال هندسية متعددة الأضلاع ومجمعة في أوضاع نجمية . ولهذه الثريا ست طبقات وستة عشر جنباً . وهى باسم السلطان قانصوه الغورى من سلاطين المماليك (١٥٠٣ ميلادية)

القاعتان ١٣ و ١٤

أسفرت أعمال التنقيب والحفائر عن كشف مجموعة عظيمة وخطيرة الشأن من القطع الخزفية ، متنوعة في طرق صنعها وأساليب زخرفتها تنوع الأسرات الحاكمة في مصر . وأبدع القطع التي عثر عليها في أطلال القسطنطينية ترجع إلى العصور الثلاثة التي كانت مصر في تاريخها الاسلامى ميدان نهضة فنية ورخاء اقتصادى . ولكننا لا نجد في تلك القطع الخزفية — سواء منها ما يرجع إلى دولة الطولونيين التي لم يدم حكمها طويلاً ، أو إلى الدولة الفاطمية ذات المجد والسلطان ، أو إلى عصر المماليك ذى الاحداث العجيبة — نقول إننا لا نجد فيها من الأساليب الفنية المتصلة والدائمة ما يسمح لنا بالكلام عن فن مصرى في صناعة الخزف . وذلك على الرغم من أن تلك الصناعة كانت مزدهرة في مصر على الدوام ويبدو لنا مستحيلاً أن نعرف على وجه التحديد والدقة جنسية الفنانين في صناعة الخزف . ولكننا لا نستطيع بادى ذى بدء أن ننكر وجود عنصر مصرى بين أولئك الفنانين . لأنه من العيب أن نفعل

ذلك بدون أن يقوم دليل على صحته ، ولا سبها إذا تذكرنا الفنانين المصريين في صناعة النسيج والنقش في الخشب . وفي الحق أن في هذين الميدانين الأخيرين لا مجال للشك في وجود الأيدي العاملة المصرية التي كانت تكدر وتنسج على الدوام . وترجع استطاعتنا أن ننجزم بصحة هذا القول إلى كثرة القطع المؤرخة بدقة وإلى أن الأساليب الفنية في النسيج والنقش في الخشب كانت أثبت وأكثر اتصالاً . أما في الخزف فقد كانت الأساليب والطرز الفنية تبدأ وتنتهى في سرعة ومع قيام الأسرات الحاكمة وسقوطها . وقد يحملنا هذا كله على أن نظن أن حكام مصر كانوا يستقدمون أساتذة فنانين في صناعة الخزف أو كانوا يجلبونهم معهم كما كانوا يجلبون جندهم وكبار ضباطهم . أما صغار الصناع في هذا الفن فلعلمهم كانوا من المصريين كما كان الكعبة في الإدارة على الدوام

وثمة ملاحظة يجب ان لا تفوتنا ، وهى أنه ، على الرغم من كثرة التحف الخزفية المصرية ، سواء منها السليم او المكسور ، فلسنا نعرف منها قطعاً تحمل اسم سلطان من السلاطين ، اللهم الا عدداً قليلاً جداً . وهناك بعض أنواع الفخار التي ذاع استعمالها بين الطبقة الوسطى في القرن الرابع عشر والتي تقرأ عليها أسماء بعض رجال البلاط في هذا العهد ممن لم نسمع بهم أو نقرأ عنهم . ولعل السبب في ذلك أن تلك الأواني الفخارية لم يكن لها من القيمة عند معاصريها ما نراه لها الآن عند هواة الآثار

وقد مر بنا ذكر الحزف الطولوني فكئبنا بعض بيانات عنه . وسوف
يتأتى الحديث عن الحزف الفاطمي ، وحسبنا هنا أن نذكر أن هذين
النوعين كانا من الحزف ذى البريق المعدنى

أما فى العصر الأيوبى فيظهر نوع جديد من الحزف . والدليل على
ذلك قطعة عليها كتابة بالخط النسخى . ومهما يكن من الأمر فان الزخرفة
فى هذا النوع الجديد من الحزف منقوشة تحت الطلاء . ويذهب بعض
الاخصائين فى صناعة الحزف الى أن هذا التغيير ناشئ من أسباب
اقتصادية ، وليس هذا مستحيلاً ؛ ولكن قد يكون هناك سبب آخر :
هو أن بعض الحزفيين الايرانيين قدموا الى وادى النيل فى النصف
الأول من القرن الثالث عشر ، فراراً من فتوحات المغول وتخريبهم البلاد
فى إيران . هؤلاء الحزفيون هم الذين تركوا لنا المنتجات الخزفية الجميلة
التي تنسب الى مدينة الرى . وقد يمكن القول إنهم اشتغلوا بصناعتهم فى
مصر فقام على يدهم ما أشرنا إليه من تغيير يتجلى فى الحزف الجديد ذى
الزخارف المنقوشة تحت الطلاء . وقد مر بنا الحديث عن هجرة فنائين
آخرين : هم صناع التحف النحاسية فى الموصل ممن هاجروا الى دمشق
والقاهرة . والذي يحملنا على هذا الظن هو أننا إذا ضربنا صفحاً عن
التغيير الجديد فى نوع الصناعة الخزفية فان ثمة تجديداً آخر فى الزخارف .

وهو تجديد فجائى لا يتصل كثيراً بالتطور الطبيعى لزخارف الخزف المصرى فى العصرين السابقين ، بل فيه من الحياة وذقة ملاحظة الطبيعة والتأثر بأساليب الفن الخزفى فى مدينة الرى ما يدعونا الى ترجيح حدوث الهجرة السابقة الذكر ، لأن مثل هذا التغيير فى الزخارف لا نستطيع أن ننسبه فى ثقة واطمئنان الى الأسباب الاقتصادية وحدها

١ — قطعة من الخزف تمثل حيوانين من ذوات الأربع ، لونهما أزرق فاتح ، وكل منهما يولى الآخر ظهره وبينهما زهور باللون الأحمر الغامق

٢ — قطعة عليها رسم شخصين فى قارب ذى شراع مزين بمربعات زرقاء وسوداء

٣ — قطعة عليها رسم حيوان فى وضع تبدو فيه حياة وحركة وخفة غريبة ، وحوله زخارف من فروع نباتية . والحيوان والزخارف باللون الأسود

وقد كشفت أعمال التنقيب عن الآثار مقداراً كبيراً من الخزف الذى كان يرد الى مصر فى عصر المماليك من ايطاليا واسبانيا وايران والصين . على أن صناع الخزف من المصريين لم يتأثروا بالخزف الاوروبى ، بل أقبلوا على تقليد الخزف الايرانى ، ولا سيما ما ينسب منه الى مدينة

سلطانباد ؛ كما قلدها السيلادون^(١) والأواني الصينية الواردة من الشرق الأقصى . ومهما يكن من شيء فإن زخارف هذا الخزف المصنوع في عصر المماليك متنوعة جداً . وهى بوجه عام أكثر بروداً وجفافاً من زخارف العصور السابقة ، سواء فى موضوعاتها أو فى الأسلوب الذى رسمت به هذه الموضوعات . فالصور الآدمية نادرة جداً بيننا ، أما الحيوانات فرسومة فى أوضاع جامدة تنقصها الحركة والحياة وتذكر برسوم الحيوانات فى الرنوك والأشعرة . وكذلك نرى فى الزخارف النباتية تحويراً كبيراً وبعداً عن الطبيعة . أما الطريقة الصناعية المفضلة عند المماليك فطريقة الزخارف المحفورة تحت الطلاء ، واللونان المنتشران هما الأخضر أو الأسمر . وقد وصلتنا أسماء نحو ثلاثين صانعاً مكتوبة على مختلف القطع ؛ ولكننا لا نستطيع أن نفيد من تلك الأسماء شيئاً كبيراً ، لأننا لم نعر علمياً فى أى نص تاريخى ولا نعرف عنها من المؤلفات العربية شيئاً . وأكثر هذه الأسماء وروداً هو اسم « غيبى » ونراه على قطع يختلف بعضها عن بعض فى الصناعة كل الاختلاف ؛ حتى لقد يجعلنا هذا نظن أن « غيبى » اسم على مصنع وليس اسماً لصانع معين

وفى نهاية القرن الخامس عشر تظهر فى مصر صناعة القاشانى الذى

(١) السيلادون لون أخضر باهت ، أو مجرى كما يسمونه بالإنجليزية sea-green وقد أطلق هذا الاسم على نوع من الخزف الصينى المصنوع فى الشرق الأقصى عليه دهان أخضر اللون وبه فى أغلب الأحيان شروخ أو « طقطقة » (للمترجم)

تكسى به الجدران . والمعروف أن تغطية جدران العبائر بواسطة لوحات القاشانى أمر استحدثته إيران فى العالم الاسلامى ، وانتشر منها فى آسيا الصغرى بعد ذلك بقليل من الزمن . وهذه اللوحات القاشانى التى صنعت فى مصر ذات لونين : الأبيض والأزرق ، وفيها زخارف نباتية وكتابية . ولكننا نستطيع أن نقول فى ثقة واطمئنان بأن صناعة هذا القاشانى المصرى لم تبلغ حد الاتقان ولم تكن منتجاتها جميلة جداً

القاعة ١٥

عرضت الدار على جدران هذه القاعة قطعاً من الخزف الاسبانى أو الايطالى عثرت عليها أثناء التنقيب عن الآثار . كما نجد على جانب من جدرانها تربيعات من القاشانى المصنوع فى أوروبا والذى كان مستخدماً فى وادى النيل أبان القرنين السابع عشر والثامن عشر
١ — قدر كبير من الخزف المصنوع فى مدينة الرقة بأعلى بلاد الجزيرة ، ولونها أزرق فاتح وبه تقزيج (كمنخ)^(١) . أما الزخارف فبارزة

(١) الكمنخ أو التقزيج (أى التلون بألوان قوس القزح) من خواص الزجاج وبعض المعادن والخزف . وهو يعلوها بعد طول بقائها مدفونة فى باطن الأرض . والتقزيج بالفرنسية والانجليزية irisation وبالألمانية Irisbildung [من iris بمعنى قوس قزح] (المترجم)

ومكونة من قوائم حروف كوفية متصل بعضها ببعض بواسطة فروع نباتية (من القرن الحادى عشر الميلادى)

القاعة ١٦

يرى الزائر فى الخزانات الموجودة فى هذه القاعة نماذج غريبة من الفن الشعبى فى مصر . وأهمها مجموعة طيبة من شبابيك القلل المصنوعة من الفخار غير المطلى . والغرض من هذه الشبابيك حماية الماء المحفوظ فى القلل من الحشرات التى قد تتسرب إليه . وزخارف تلك الشبابيك دقيقة جداً وتذكر بزخارف المحرمات (الدانتلا) ؛ فترى فيها أشكالاً هندسية ، وزخارف نباتية ، وأشربة وعصابات من الزخارف الكتابية ؛ كما نجد رسوماً آدمية ورسوم حيوانات وعمائر . على أن ما نجده فيها من صور الأشخاص مرسوم بأسلوب أولى بسيط

١ — سجادة من النوع الذى ينسب إلى مدينة هراة . وتتكون أرضيتها من رسوم زهور ومراوح نخيلية (پالمت) وهى من القرن الثامن عشر الميلادى (أنظر اللوحة ٥)

٢ — صفحة من مصحف ، مكتوبة بالخط الكوفى بحروف دقيقة رفيعة فيها شئ من الجفاف والجمود . وتقوم الكتابة فوق أرضية من زخارف مكونة من سيقان وفروع نباتية ووريقات تكسب الصفحة

قسماً كبيراً من الثروة الزخرفية . ويرجح أن تكون هذه النخبة من منتجات بلاد الجزيرة في القرن الثالث عشر الميلادي (أنظر اللوحة ٦)

القاعة ١٧

هذه القاعة قيمان : الأول مخصص للفن الفاطمي والثاني للجموعة التي أهداها إلى الدار المغفور له الملك فؤاد الأول

وقد تحدثنا في مقدمة هذا الكتاب عما كان للفن الفاطمي في تاريخ مصر من شأن عظيم . وذكرنا كيف كان هذا الفن مشعباً بالحياة وكيف كان الفنانون يستلمون الطبيعة في موضوعاتهم الزخرفية . وفي الحق أن الفاطميين كان في خدمتهم فنانون برعوا في تصوير الحيوان وتجسيمه ، نخلفوا لنا كثيراً من الآثار الفنية التي تشهد بذلك : تحف من البرونز على هيئة حيوانات مجسمة ، وحيوانات منقوشة أو محفورة في الخشب أو البلور الصخري ، وأخرى مرسومة على الأواني الخزفية أو في المنسوجات . ومن المرجح بل من المؤكد أن أولئك الفنانين قد أتت لهم مشاهدة الحيوانات التي كانوا يرسمونها أو يصنعون التحف على هيئةها . وقد كتب الأستاذ جورج مارسيه أنهم لم يصوروا عادة إلا الحيوانات التي كانوا يصيدونها أو التي كانوا يستخدمونها في الصيد

وجاء في كتب بعض المؤرخين أن مصورين من العراق كانوا يدعون إلى مصر لإظهار مواهبهم في البلاط الفاطمي . والمعروف أن

المصورين العراقيين الذين ذاع صيتهم بما أتجوه من صور في القرنين الثالث عشر والرابع عشر — وهو ما نعرفه باسم مدرسة بغداد — نقول إن هؤلاء المصورين كانوا يتقنون رسم الحيوان إلى حد كبير . وأكبر الظن أن أسلافهم المعاصرين للفاطميين والذين قدم بعضهم إلى مصر لم يكونوا أقل منهم مهارة في هذا الميدان

وقد كُتب أحد الرحالة الإيرانيين عن مصر بعد أن زارها في العصر الفاطمي . ومما جاء في وصف رحلته عبارة خطيرة الشأن عن صناعة الخزف في مصر ، قال : « تصنع في مصر أنواع شتى من الخزف . والخزف المصرى رقيق وشفاف حتى ليستطيع المرء أن يرى من باطن الاناء الخزفى اليد الموضوعه خلفه ، وتصنع في مصر القدور والأقداح والصحون وغير ذلك من الأواني . وتزين بألوان تختلف وتغير باختلاف أوضاع الاناء »

والحق أن للقطع الخزفية الفاطمية لمعانا وبريقاً لا يجاريان . وأما تغير ألوانها بحسب اختلاف أوضاعها ، ذلك التغير الذى أعجب به الرحالة الإيراني ، فمرجهه البريق المعدنى الذى تمتاز به . فضلاً عن أن أشكال تلك التحف الخزفية لم يكن مقيداً بشيء حتى اننا نجد منها ضرباً شتى من الأواني ذات الأجمام والأشكال المتنوعة : قدور كبيرة ذات أجسام ضخمة ، وسلطانيات عميقة تشبه الأواني الاغريقية التى كانت تستخدم في مزج الماء والنيبذ والتي تعرف في الفرنسية باسم cratère . وأكثر الزخارف التى نجدها على التحف الخزفية الفاطمية رسوم آدمية أو حيوانية . بل اننا

نجد صور الأشخاص يقومون بمختلف الأعمال فزرى الراقصين وزرى مناظر الشرب والطرب والموسيقى ورسومنا لنساء رشقات كما نعثر في بعض الأحيان على قطع عليها رسوم دينية مسيحية

ولسنا نظن أن الصدفة وحدها هي التي جعلت الخزف ذى البريق المعدنى شائعاً ومعروفاً في العصر الفاطمي بمصر وفي مدينة الري بايران في وقت واحد . وقد أتيج لنا عند الكلام عن الفن الطولوني أن نتحدث عن هذه العلاقة الوثيقة بين الفن الاسلامي في مصر وفي غيرها من الأقاليم الاسلامية

أما المنسوجات الفاطمية فلا يسعنا إلا الاعجاب بقوة ألوانها وإبداعها ؛ فكأن النساجين في العصر الفاطمي كانوا يابون إلا أن يفوق جمال ألوان المنسوجات ثروتها الزخرفية وما في رسومها من تعقيد . ومهما يكن من شيء فقد أصابوا أبعاد حلود التوفيق في توزيع الألوان واختيارها حتى صارت منتجاتهم من هذه الناحية آية في الجمال والاتقان . ولكن الحقيقة أن هذا الابداع في الألوان الذي يذكر بمباهج الأعياد والأفراح ليس أروع من إبتكارهم في الرسوم ذاتها أو من ثروتهم الزخرفية الواسعة . فاننا نرى السيقان والفروع النباتية على المنسوجات الفاطمية مرسومة بثقة وبدقة سواء في التواءاتها أو في تفرعها ونشوء غيرها منها . ولكن أعجب ما في هذه المنسوجات أن أكثرها مزدحم برسوم الحيوانات على اختلاف أنواعها . فزرى عليها صور الحيوانات والطيور في جد ووضوح

والملاحظ أن زخارف الأقمشة في العصر الفاطمي ظلت في تطور مستمر . وقد كان قوامها بادي ذى بدء أشرطة متوازية ، في بعضها كتابات ؛ وازدادت هذه الأشرطة عرضاً وعدداً بين القرنين العاشر والثاني عشر ، حتى أصبحت في بعض الأحيان تكسو سطح النسيج كله . وفضلاً عن ذلك فإننا نرى على المنسوجات الفاطمية زخارف في معينات وفي مناطق (جامات) مختلفة الأشكال . وإذا أردنا أن نعرف أخص زخرفة امتازت بها هذه المنسوجات ، فلا بد من أن نذكر تلك الجمامات وما تحتويه من رسم حيوان أو طائر منفرد ، أو رسم حيوانين متواجهين أو متدبرين . ولكن غلبة زخارف الجمامات لم تمنع وجود الحيوانات أو الطيور مرسومة في أشرطة أو عصابات زخرفية

١ — قطعة من الحرير والكمان . تتكون زخارفها من عدة أشرطة أو عصابات مختلفة الألوان من أزرق وأصفر وأخضر وأحمر ، فيما حياة ولعان . وقوام هذه الزخارف كتابات وسيقان وفروع نباتية وخطوط متشابكة ذات طيور

٢ — قطعة نسيج من الكمان ذات ألوان فيما توافقي وانسجام ، يترج فيما اللونان الأزرق والأحمر الزاهي بالأصفر الفاتح والأسود وبالأخضر القاتم . وفي الوسط جامات بيضية الشكل بها رسوم أرناب بيضاء على أرضية حمراء

٣ — قطعة نسيج من الكمان الأبيض ، وقوام زخرفتها شريط به

رسوم طيور متقابلة من حرير أبيض على أرضية من حرير أزرق .
وهذا الشريط محصور بين سطرين من كتابة كوفية بيضاء على أرضية
حمراء . والكتابة باسم الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله وولى عهده (١٠١٣
ميلادية)

٤ — صور حائطية وجدت أثناء التنقيب عن الآثار جنوبي
القاهرة . ويظهر تأثير الأساليب الفنية الإيرانية على هذه الصور كما يظهر
في صناعة الحفر على الخشب في ذلك العصر . وأكبر هذه الصور وأحسنها
حالا من حيث الحفظ واحدة عليها رسم شخص يشرب وفي يده اليمنى
كأس على النحو الذي نراه في كثير من منتجات الفنون الإيرانية . وفضلا
عن ذلك فإن لهذا الرسم إطاراً مكوناً من سلسلة من الحبات البيضاء
على أرضية سوداء كما هو مألوف على الآثار الساسانية . أما سائر الصور
فمزينة بزخارف من سيقان وفروع نباتية وخطوط متشابكة وأرانب
متواجة وطيور

٥ — زير من الرخام ذو سطح مضلع وثلاثة مقابض . وجمالة هذا
الزير (الكليجة) غريبة ومعقدة ، فأرجلها تمثل أربعة أسود وجوانبها
مزينة بدلايات (مقرنصات) وفي زواياها الأربع صور أشخاص منقوشة
نقشاً كبير البروز

٦ — قطعة نسيج من الكتان والحرير منتية من أسفل بشراريب .
وأرضية هذه القطعة ذات لون أصفر ذهبي وزى فيها زخارف على

شكل معينات بينها أشرطة أو عصابات من الكتابة ذات الحروف
الحمراء أو البيضاء على أرضية حمراء أو زرقاء

٧ — قطعة نسيج من الحرير والكتان ، فيها جامات على شكل
المعين بالألوان الأحمر والأبيض والأخضر ، وزخارفها من الفروع
والسيقان النباتية ومن الطيور المتقابلة . وهذه القطعة من نفس طراز
الكفن المقدس الذي ذاع صيته والمخفوظ الآن في دير كادوان
l'Abbaye de Cadouin بمدينة بريجورد في جنوبي فرنسا . وهو أيضاً
قطعة نسيج فاطمية عليها كتابة بالخط الكوفي المشجر باسم الخليفة الفاطمي
المستعلي بالله ووزيره الأفضل شاهنشاه

٨ — قطعة نسيج عليها زخارف مطبوعة باللون الذهبي ومحدودة
بخطوط رفيعة سوداء . وفي أسفلها رسم حيوان مموه بلون أزرق فاتح .
وإليك مناظر هذه الزخارف كما نراها من أعلى الى أسفل ومن اليمين
إلى اليسار : باز قد انتقض على أوزة وأدارت الأوزة رأسها نحو هذا
العدو المفاجيء ، ثم طير جارح آخر يتقض على غزالة فيستقر على كفلها
ويحاول أن يقطع ودجها (وربدها) . وفي الشريط السفلي رسم أرنب
قد انتقض عليه طير جارح ثالث ثم رسم فهد يهاجم حماماً وحشياً .
ومهما يكن من شيء فان مناظر الصيد التي نراها على هذه التحفة الفنية
غاية في الدقة والاتقان تجلي فيها إبداع الفنان وثقته بنفسه وبمواهبه

٩ — قطعة من سلطانية زجاج ذات لون أبيض لبنى ، وعليها

زخارف عظيمة البروز باللون الأزرق قوامها شريط من تيوس متقابلة
يعلوه سطران من الكتابة الكوفية

١٠ — شعدان من البروز ذو ثلاث أقدام تحمل قرصاً له ستة
أضلاع . وسطح هذا الشعدان مزين بزخارف محفورة ، من سيقان وفروع
نباتية وكابات بالخط الكوفي الزهر . أما القرص العلوى فنقوش عليه
امضاء ابن المكي

١١ — صحن من الخرف ذى البريق المعدنى ذى اللون الأصفر
الذهبي . وقوام زخارفه طائر فى الوسط ، تتدلى من منقاره وريقة .
وحول الدائرة المرسوم فيها هذا الديك دائرة أخرى فيها جامات على
شكل الكتمرى وفى كل منها رسم يشبه بعض علامات الترقيم أو هو
رسم محور ومنسق لنصف وريقة . وبين الجامات فروع نباتية دقيقة

١٢ — قطعتان من الخرف ذى البريق المعدنى . على إحداها صورة
لرأس السيد المسيح باللون الأخضر المائل الى الصفرة ، وحولها أكليل
النور (المهالة) ويذكر مظهر الصورة الجاف برسم السيد المسيح فى الفن
البيزنطى . أما القطعة الأخرى فعليها منظر ، باللون الأسمر الفاتح ، ليس
من السهل تفسيره . وعلى كل حال فان الشخص المرسوم فى الوسط على
رأسه اسم « أبو طالب » عم النبى عليه السلام ، ومن خلفه بقية رسم
فوقه كلمة ، لعل المقصود بها « الرسول »

١٣ — محراب من خشب منقوش بطريقة الحفر ، وقوام زخرفته

حشوات صغيرة كثيرة الأضلاع مجمعة في أوضاع نجمية . وتدور حول تلك الحشوات عصابات أو أشرطة من الكتابة بالخط الكوفي المزهر أى الذى تنتهى حروفه برصوم زهور أو فروع نباتية . وفي هذه الكتابة نص تاريخى يجعلنا ننسب المحراب الى منتصف القرن الثانى عشر الميلادى . أما الزخارف التى تزين ظهر هذا المحراب فان أبين ما فيها وأطرفه ذلك التباين بين الرسوم الهندسية والرسوم النباتية فضلاً عن اختلاف العمق فى كل منها ، فان الرسوم النباتية أكثر عمقاً من الزخارف الهندسية ، إذ أن الحشوات المزينة بعناقيد العنب وأوراقه محفورة حفرأ عميقاً ، بينما المعينات والأشكال النجمية مزينة بفروع نباتية وسيقان حفرها بسيط جداً (أنظر اللوحة ٩)

أما الخزانة الموجودة فى وسط القاعة فقد عرضت الدار فيما تحفاً من الخزف ذى البريق المعدى ، تفضل بإعارتها حضرة صاحب السعادة الدكتور على ابراهيم باشا ، من مجموعته الفنية الخاصة

والجزء القبلى من القاعة مخصص للمجموعة التى أهدها للدار المغفور له الملك فؤاد الأول فالخزانات تحتوى على مجموعة عظيمة الشأن من الموازين الحجزية

والمعدنية . وهى وثائق علمية تمدنا بكثير من البيانات عن الاوزان
التي استخدمت في مصر . وكذلك الأقراص الزجاجية الصغيرة لها نفس
القيمة ، فضلاً عن أننا نقرأ في نقوشها الكتابية أسماء عمال الحراج بمصر
في القرون الأولى بعد الهجرة

ويرى الزائر على الجدران تحفاً جميلة من ألواح القاشاني التي كانت
تكسى بها الجدران ، والمصنوعة في آسيا الصغرى أو إيران . على أن أخطر
ما في المجموعة شأناً هو المنسوجات . وبين هذه المنسوجات قطعة من
الشاش الأسود ، غاية في الجمال والابداع ، وعليها سطران من الكتابة
الكوفية في سطرين متوازيين وأحدهما مقلوب ويقرأ في عكس اتجاه
الآخر . والحروف كبيرة ومن خيوط الفضة ؛ ويزيد هذه التحفة أهمية
أنها باسم الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله (١٠٢١ م) . وتحت السطرين
عصابة ذهبية مزينة بشريط من الطيور المتقابلة ذات الألوان الأزرق
والأصفر والأحمر . وهذه القطعة أبدع المنسوجات الفاطمية المعروفة ،
وذلك لعظم حجمها ودقة صناعتها ولكونها وصلتنا في حالة جيدة من
الحفظ ، فهي لا تزال باقية على حالها الى حد كبير

القاعة ١٨

يجتوى هذا الفناء على تراكيب وشواهد مكتوبة ، وهى من الحجر
أو الرخام ، وترجع الى العصر التركي

القاعة ١٩

كان الفنانون في الاسلام يعدون الى الزخارف المسطحة المنبسطة والى الألوان في تزيين واجهة البناء أو الجدار أو تاج العمود أو ما الى ذلك . فطبيعي إذن أنهم كانوا لا يجهدون أدنى صعوبة في تجميل منسوجاتهم وزخرفتها ؛ لأن ما تحتاجه هذه من زخارف منبسطة لا تنوء ولا بروز فيها هو نفسه الأسلوب الزخرفي الذي أتقنه المسلمون ونبغوا فيه فأصبح من مميزات فنونهم وفضلاً عن هذا كله ، فقد كانت لمصر تقاليد فنية وكان لها ماض

مجيد في صناعة النسيج ، وذلك منذ أقدم عصورها التاريخية وكانت بمصر مصانع خاصة للنسيج ، لا نظن أنها كانت حرة لا رقابة عليها ، بل لعل الحكومة كانت تشملها بشيء من الرقابة . ومع ذلك فقد كانت هناك مصانع نسيج حكومية بحتة تديرها الدولة لحسابها . وهذا نظام ورثه العصر الاسلامي في مصر عن العصور التاريخية التي سبقته والتي نظن أن صناعة النسيج فيها كانت تحتكرها الحكومة الى حد ما ومهما يكن من شيء فان مصانع النسيج في العصر الاسلامي كانت مصدر ربح لبيت المال . أضف الى ذلك أن بعض النظم التي لا نعرف أصولها تماماً كانت تقضى بكفاية اسم الخليفة في بعض قطع المنسوجات مما يجعلنا نظن أن مصانع النسيج الحكومية كان لها شأن سياسي وحكومي كما لضرب النقود والعمالة

ونحن نستطيع اليوم أن نكتب تاريخ المنسوجات الإسلامية في مصر بفضل المجموعات الخطيرة الشأن التي جمعتها منها دار الآثار العربية والتي تزداد يوماً عن يوم بسرعة غير منتظرة . والواقع أن الباحثين كانوا قبلاً يدرسون هذا الفرع من الفن الإسلامي عن طريق ما كتبه عنه المؤرخون والجغرافيون العرب . ولم يكن لديهم من القطع الأثرية التي يفهمونها على ضوء تلك البيانات إلا عدد قليل ونادر جداً ، محفوظ بين نفائس الخلفات في بعض الكنائس الأوروبية . ولا شك في أن هذه القطع نفيسة جداً على أنها لم تكن تكفي للدرس الصحيح ، وكانت البيانات التي نعرفها عن صناعة النسيج غير دقيقة وغير شاملة ؛ ولكن تغير الحال بفضل ما قامت به الدار من كشف مئات القطع ذات الكتابات التاريخية التي كثيراً ما نجد فيها تاريخ الصناعة أو اسم الطراز أو المصنع الذي نسجت فيه . وأصبح منسوراً بذلك دراسة المنسوجات الإسلامية في مصر دراسة واقية وتقسيماً بحسب تاريخ صناعتها والبلاد التي نسجت فيها

والمعروف أن الاقليم الواقع شرق فرع دمياط أي الجزء الشرق من الدلتا كان مشهوراً في العصور القديمة بنسج الأقمشة . وقد أشار العالم الإغريقي أتيين البيزنطي^(١) إلى المنسوجات التي كانت تصنع في مدينة

(١) من علماء الأغرقي في القرنين الخامس والسادس بعد الميلاد . كتب معجماً تاريخياً وجغرافياً فيه أسماء البلاد وطبائع أهلها وقد وصلتنا مقتطفات من هذا الكتاب

كاسيوس Kasios الواقعة على الحدود بين مصر والشام . وكانت أهم مراكز النسيج في مصر حتى العصر الأيوبي (النصف الثاني من القرن الثاني عشر) واقعة في شمال شرقي وادي النيل : في شطا ودبيق ودميرة وتونة وتيس ودمياط . وكانت تنسج في هاتين المدينتين الاخيرتين (تيس ودمياط) أغزر المنسوجات الكمانية وأجلها . وكانت هناك مراكز أخرى للنسيج في مصر العليا كالهنسا وأسيوط حيث كانت تنسج الأقمشة المصبوغة بالقرمز وجملة القول أن هذه المنسوجات الفاخرة أكبر دليل على رخاء البلاد المادى وعلى ما كان لها من حسن الذوق الفنى . ولعل أبلغ شاهد على ذلك أن إحدى البلاد الصغيرة في إقليم فارس بايران اشتهرت بنسج الأقمشة الكمانية الرفيعة فكان يطلق عليها في العصور الوسطى اسم « دمياط إيران »

ولن يفوتنا أن نشير إلى نوع غريب من النسيج المصنوع من الصوف وحده أو من الصوف والكتان معاً ؛ فان عليه زخارف عجيبية ذات ألوان زاهية وغنية في تنوعها وحدتها ، أما الزخارف الكتابية فليست أقل غرابة ، لأن قوائم الحروف مرسومة كأنها شرفات ، وفضلاً عن ذلك فان ما في هذا النوع من المنسوجات من رسوم آدمية أو حيوانية يشهد بأن صانعيه لم يعباوا بطبيعة الجسم الانسانى أو الحيوانى بل حوروها في الرسم تحويراً أكسبها مسحة كاريكاتورية لا شك فيها ، فالانسان مصور فيها بدون أى محافظة على النسب بين أجزاء الجسم وبلا مراعاة للجمال

الرسم . وقد دلتنا بعض الكتابات التاريخية على أن هذه القطع ذات المسحة الريفية الظاهرة قد صنعت في إقليم الفيوم وثمة نوع آخر من نسيج الكنان الموشى ذى اللونين الأزرق والأبيض أو الأزرق والأسمر . وقد كان هذا النوع ينسج في بلاد اليمن . وجدير بما أن نلفت النظر إلى خاصية غريبة في حروف الكتابة التى نراها عليه ؛ فان سيقان الحروف تنتهى في أعلاها بثلاثات صغيرة

١ — قطعة نسيج من الحرير والكنان . عليها زخارف مختلفة الألوان ، وتمثل رسوماً آدمية محورة ومنسقة وبعيدة عن الطبيعة ، كما نرى رسوم كلاب وصور طيور متقابلة تقوم بين كل اثنين منها شجرة

٢ — أقدم الأقمشة المؤرخة (٧٠٧ ميلادية) وهى قطعة نسيج من الصوف ومن الكنان السميك ، عليها شريط من الكتابة بحروف غير متقنة ، وتحتته شريط آخر أحمر اللون ومزين بجامات فيها رسوم طيور محورة ومنسقة وبعيدة عن الطبيعة ويفصل الواحد منها عن الآخر رسم هندسى بسيط

٣ — قطعة نسيج من الصوف ، فى أعلاها زخارف من رسوم أراتب فى جامات ، فضلا عن صورة رأس آدمى . أما ألوانها فباهته إلى حد ما ، وهى الأخضر والأحمر والأصفر والأسود

٤ — قطعة نسيج من الصوف الأحمر عليها زخارف من صور آدمية ورسوم حيوانات محورة وبعيدة عن الطبيعة (من القرن التاسع الميلادى)

٥ — قطعة نسيج من الحرير والكتان . عليها شريط من رسوم البط في جامات مستديرة وبألوان مختلفة مع إنسجام وتوافق ، على أرضية حمراء وصفراء . وعلى هذه القطعة كتابة لم يمكن قراءتها بعد ؛ ولكن مظهرها وشكل حروفها يجعلنا نميل الى أن ننسب التحفة الى مصانع بغداد في القرن العاشر الميلادي (أنظر اللوحة ١٠)

٦ — ملاعة من الصوف طولها ٢٦٢ وعرضها ١٣٠ سنتيمتراً . نرى في أعلاها شريطاً صغيراً من الحيوانات بالألوان المختلفة . وتحت هذا الشريط عصابة من الزخارف الهندسية ذات ألوان متنوعة ويحف بها شريطان من كتابة محرفة لا يمكن قراءتها . والى اليمين والى اليسار جامات فيها رسم أسود وتيوس متقابلة . وهذه الملاعة من المنسوجات التي تنسب الى إقليم الفيوم (من القرن العاشر الميلادي)

٧ — قطعة نسيج من الحرير والكتان ، قوام زخارفها كتابة كوفية في سطرين متوازيين وأحدهما مقلوب ويقرأ في عكس إتجاه الآخر ، وحروفها حمراء ومزينة بزخرفة صغيرة على شكل زهرة . والكتابة باسم الخليفة العباسي المطيع (٩٧٤ ميلادية) . وبين السطرين شريط من رسوم الثيران السوداء

٨ — قطعة نسيج من الصوف ، عليها رسم يمثل امرأة ترقص وفي يديها « الصاجات » (من القرن التاسع الميلادي)

٩ — قطعة نسيج من الحرير الأخضر الغامق ، قوام زخارفها

شريطان من الكتابة باسم سلطان من سلاطين المماليك ، وعلى أرضية سوداء . وبين هذين الشريطين عصابة فيها مجموعات تمثل كل منها نمراً يصيد غزالاً ، ويفصل كل مجموعة عن التي تليها رسم شجرة (من القرن الرابع عشر الميلادي)

١٠ — قطعة من سجادة ذات أرضية حمراء ، وزخارفها هندسية

وعليها كتابة كوفية (من القرن التاسع أو العاشر الميلادي)

١١ — قطعة نسيج من الحرير ذات أرضية خضراء فاتحة وعليها

زخرفة من أشرطة متعرجة تُولف في تعاريحها جامات بيضية الشكل أو مدببة الأطراف . وتحتوي هذه الجامات على رسوم طيور متقابلة أو متدبرة ورؤوسها متقابلة

القاعتان ٢٠ و ٢١

تحتوي هاتان القاعتان على أجمل التحف المصنوعة في عصر المماليك والتي تمثل الفن الذي إزدهر في مصر تحت رعايتهم (١٢٥٠ — ١٥١٧) . وقد كان القرن الرابع عشر الميلادي أكثر عصور الحكم المملوكي إنتاجاً وأبدعه من حيث جودة المنتجات الفنية

ويرى الزائر في هاتين القاعتين أجزاء معمارية زخرفية كما يرى تحفاً من الخزف والبرونز والنحاس والزجاج الموه بالمينا

وقد مر بنا أن الفنانين في مدينة الموصل اضطروا الى أن يرحلوا عنها فراراً من غزو المغول وقد عرفنا أنهم لجأوا الى الشام ومصر . وقد كُتب أحد المؤرخين العرب في هذا الصدد أن صناعة الأواني من النحاس المطبق بالذهب والفضة لقيت نجاحاً كبيراً وإقبالاً عظيماً ، حتى كان كل شخص يحرص على أن تكون لديه بعض الأواني المذكورة فكان لا يخلو منها بيت في القاهرة

أما المجموعة المحفوظة في الدار من الزجاج الموه بالميना فقد ذاع صيتها منذ زمن طويل ، وأصبحت مقصد الزوار وعاملاً كبيراً في شهرة متحفنا في البلاد الأجنبية . فاشكال هذه القطع الزجاجية وأحجامها وهيئاتها ، كل هذا آية في الرشاقة والابداع ، وقد صار معروفاً للكثيرين : فالرقبة واسعة الفوهة على هيئة قمع ، وتحتها بدن منتفخ ومنسحب الى أسفل ، أى مكون من جذعى مخروطين متصلين عند قاعدتيهما ؛ ويقوم البدن على قاعدة أو طيلسان (ليمكن وضع المشكاة اذا أريد عدم تعليقها) ومهما يكن من الأمر فان هذه المشكاوات مزينة بالرسوم التي تكسو جميع أجزائها ، والتي تمتاز بتنوعها وثروتها الزخرفية . وعندما تكون الكتابة العنصر الزخرفي الوحيد فيها ، نجد أن في الألوان تبايناً بديعاً ، فالحروف إما بالميना الزرقاء ، أو محجوزة على أرضية زرقاء ومحللة بسيتان وفروع نباتية بالميना الحمراء أو البيضاء أو الخضراء . وثمة مشكاة كأنها

ملفوفة في زخارف فاخرة من الزهور والأوراق النباتية الموزعة عليها في
إنتظام وإتزان ، والموهبة باللون الذهبي ، والمحددة بخطوط رفيعة حمراء
على أرضية من المينا الزرقاء

ولكن الواقع أن هذا الوصف لا يغني شيئاً ؛ فان إبداع الألوان
وانسجامها وتباينها في تلك المشكاوات يكسبها سحراً وجاذبية يستطيع
الإنسان أن يتبينها بنظرة واحدة وبغير أن يحاول تحليلها أو الوقوف
على تفاصيل أسرارها . بل أن في تلك التحف النفيسة بريقاً يتغير فيسترعى
عجابتنا بجماله . ولا شك في أن الألوان الخلابة تجعلنا نتذوق في هدوء
وتعمق انسجام زخارف « الأرابسك » المتشعبة التي تقوم بيننا سيقان
الحروف العربية ذات المظهر الجليل

والكتابات المنقوشة على المشكاوات تاريخية ولكنها تبدو على الرغم
من ذلك كأنما خطت للزينة والزخرفة قبل كل شيء . وفي الحق اننا
لنعجب كل العجب حين نرى إلى أى حد كبير عنى الفنانون باتقان
هذه الزخارف الكتابية وابداع تركيبها

وأكثر هذه المشكاوات صنع لبعض السلاطين أو كبار رجال الدولة
المصرية ؛ ويمكن نسبتها — اللهم إلا بعض القطع النادرة — إلى القرن
الرابع عشر الميلادي . وإذا ضربنا صفحا عن العصور التي سبقت هذا
القرن والتي ربما أمكننا أن نفترض ضياع منتجاتها ، فلا يسعنا إلا أن
نقف قليلاً لنتقرر أن المشكاوات النفيسة لم يصنع منها في القرن الخامس

عشر شيء يستحق الذكر . حقاً لقد كان القرن الخامس عشر عصر أزمات مالية في وادي النيل وعصر نكبات وصلت بالبلاد الى البؤس وانتهت بأكبر المصائب : وهي كشف طريق رأس الرجاء الصالح على أننا لا نعرف مؤرخاً ينسب إلى مصر صناعة الخزف الموهو بالمينا ، بينما كتب كثيرون عن مراكز هذه الصناعة في الشام فذكروا حلب والخليل وصور ودمشق . وإذا تذكرنا الهزيمة الفادحة التي حلت بالصليبيين في الشام سنة ١٢٩١ ميلادية ثم غزو تلك البلاد سنة ١٤٠٠ على يد تيمورلنك ، أمكننا أن نفسر ازدهار صناعة الزجاج المطلي بالمينا في القرن الرابع عشر الميلادي ، بين هذين التاريخين ، وان ننسب هذه الصناعة إلى سورية ولعل أقرب النظريات إلى الحقيقة ، وأكثرها استساغة ، تلك التي تذهب إلى أن المشكاوات وسائر التحف المصنوعة من الزجاج الموهو بالمينا كانت تصنع في دمشق نفسها ، ثم جاء تيمورلنك فسلب تلك المدينة من كانوا فيها من فنانيين ونقل معه صناع الزجاج كما يمكننا أن نفهم صراحة من بعض النصوص والدلائل . فضلاً عن ذلك كله فقد جاء ذكر التحف الزجاجية الدمشقية في عدد من البيانات التي كانت تكّتب في بلاط فرنسا عن الكنوز المحفوظة في قصورها الملكية

ويرى الزائر أن عدداً من التحف المعروضة في هاتين القاعتين عليه رسوم أشعرة أو «رنوك» . ونظام الرنوك في الاسلام نظام لا نستطيع

أن نعرف نشأته أو أصوله . وغاية ما نعرفه أن تلك الرنوك تمثل شارات
الأمراء ورجال الجند في دولتي السلاطين المماليك . ومهما يكن من شيء
فالرنك كان يرسم في منطقة مستديرة وكان إما بسيطاً مفرداً أو مقسماً مركباً
لكنه كان يرسم في الحالتين في اتجاه أفقي ففتكون ثلاثة أقسام في
المنطقة المستديرة : علوى ومتوسط وسفلى . ولم يرسم الرنك قط في دائرة
المنطقة أو في جنباتها

وعلى الرغم من أن رموز الأشعرة أو الرنوك كانت متنوعة ، فإن
عددتها محدود ، ومنها الكأس والدواة وعصا الصولحان والرمي . وقد أمكن
تفسير بعض هذه الرموز ويمكننا أن نستنبط من النتائج التي وصلنا إليها في
هذا الميدان أن الرنوك كانت في عصر المماليك شارات وأشعرة لبعض المناصب
الكبيرة في الدولة ، يتخذها الأمراء الذين يصلون إلى تلك المناصب

في القاعة ٢٠

١ — ثلاث حشوات من العاج ، منقوش عليها كتابات بارزة على
أرضية من رسوم سيقان وفروع نباتية . والحشوتان الصغيرتان باسم السلطان
محمد بن قلاوون (١٣٤١ ميلادية) بينما الحشوة الكبيرة باسم السلطان
قايتباى (١٤٩٦ ميلادية)

٢ — قطعة نسيج من الكتان ، زخارفها غاية في الدقة والاتقان
وتتكون من أشكال هندسية في أوضاع تجلبي فيها التوافق والانسجام .

وهذه الرسوم مطرزة بالحري الأسود والأزرق الغامق . أما الزخارف الكتابية فتبدو عليها الرشاقة والجمال ويتجلى في ترتيبها توافق عظيم . وهي أدعية وتمنيات طيبة (من القرن الرابع عشر الميلادى)

٣ — غلاف كتاب من الجلد ومزين بطريقة الضغط وله « لسان » ، والأرضية في اللسان والجائمتين المتوسطتين وأجزاء الجائمت التي يحلى كل جزء منها ركناً من أركان الغلاف في جهتيه ، مصبوغة باللون الأخضر وتظهر عليها الزخارف بارزة وعلى شكل فروع نباتية جميلة فيبدو اختلافها عن بقية زخارف الجلد المزين بشبكة من الرسوم الهندسية المطبوعة طبعاً خفيفاً (من القرن الرابع عشر الميلادى)

٤ — مصراع باب ، قوام زخرفته حشوات صغيرة كثيرة الأضلاع ومنقوش عليها رسوم جميلة ومزينة بخيوط من العظم ، وقد جمعت هذه الحشوات على شكل أطباق نجمية (من القرن الرابع عشر الميلادى . أنظر اللوحة ١١)

٥ — قاعدة شمعان من النحاس المطبق أو المكفت بالذهب والفضة . ومما يلفت النظر في زخرفتها سطران دقيقان بالخط الكوفي المجذول ، حروفه من فضة ، وتنقسم الكتابة الى مناطق يفصل كل منها عن الأخرى رسم وريدة من الذهب . أما الكتابة المنقوشة بالخط النسخي الكبير فتدل على أن هذا الشمعدان قد قدم للحرم النبوى في المدينة (من القرن الثالث عشر الميلادى)

٦ — قرص من القاشاني المصنوع في مصر وهو باسم السلطان قايتباي (١٤٩٦ ميلاديه) . وحروف كتابته بيضاء على أرضية زرقاء . وهذه الجور أو الأطارات المستديرة والمقسمة الى ثلاث مناطق ، بوساطة خطين أفقيين فيها ، توجد كثيراً على العائز والتخف الفنية في عصر المماليك

٧ — صينية من النحاس المطبق بالفضة ؛ في وسطها جامعة كبيرة تحتوي على سبع جامات صغيرة مستديرة تمثل الكواكب والبروج . وحول هذه الجامعة الكبيرة عصابة فيها رسوم موسيقيين وأشخاص يرتصون ، والعصابة منقسمة الى ست مناطق بوساطة ست دوائر صغيرة ، على ثلاث منها شعار الرسولين وهو زهرة اللؤلؤ *marguerite* ذات الخمسة التويجات . وقد كان بنو رسول يحكمون في بلاد اليمن من القرن الثالث عشر حتى القرن الخامس عشر الميلادي . أما الزخرفة التي تحيط بالعصابة سالفه الذكر فشريط كبير من الكتابة ذات الحروف التي تبدو كأنها تضيء وتلمع . وينقسم هذا الشريط الى ثلاث مناطق بوساطة ثلاث دوائر مزينة بسيقان وفروع نباتية . أما حافة الصينية فعليها صور حيوانات تجرى ورسوم وفروع نباتية . وهذه الصينية باسم السلطان الملك المظفر يوسف (١٢٩٥ ميلادية)

٨ — حشوة كبيرة (شقة) من خشب ، يتكون جزؤها الأسفل من مناطق أو تقاسيم مخرمة ومزينة بقطع من الخشب المخروط ، أما

نصفها العلوى فيحتوى على أربع حشوات فيها ألقاب السلطان قايتباى
(١٤٩٦ ميلادية . أنظر اللوحة ١٢)

٩ — لوح من الرخام ، منقوش عليه كتابة ، وتحتها رسم تينين ،
ذيل كل منهما ملتف حول ذيل الآخر . وكلا الحيوانين فاغر فاه فتبدو
أنيابه العظيمة ولسانه المشقوق ، مما يزيد شكلهما شدة وبشاعة . وهذا
اللوح من صناعة بلاد الجزيرة فى القرن الثالث عشر الميلادى

١٠ — باب من الحشب ذو مصراعين ومصفح بالبرونز المحرم .
والزخارف مصنوعة فى تماثل واتقان عظيمين . ولا يرى الزائر فى هذه
الزخارف ، بادية ذى بدء ، إلا رسوم فروع نباتية كثيرة الالتواءات
والأقواس ؛ ولكنه إذا دقق الفحص استطاع أن يكشف صوراً عديدة
لبعض الحيوانات والطيور (من نهاية القرن الثالث عشر . أنظر اللوحة ١٣)

١١ — لوح من الرخام ، عليه زخارف تشبه فى توزيعها وفى تركيبها
العام زخارف جلود الكعب . فالجمامة التى تتوسط اللوح تلفت النظر
بثروتها الزخرفية وما فيها من رسوم متنوعة دقيقة لا يمكن أن نتبين
تفاصيلها بسهولة ولأول وهلة ؛ ولكننا نرى ما فيها من تماثل واتزان ،
وفى وسط هذه الجمامة رسم إناء أو مشكاة تطفى حدودها وتفاصيلها على
سائر أجزاء الرسم فتبدو أكثر بروزاً ؛ ولكنها مستخدمة هنا للزينة فحشب
وليس لها أى غرض آخر . وإذا فحصنا الفروع النباتية الملتوية فى تعقيد
كبير على الرغم من التماثل والتوافق ، شاهدنا السيقان وأعصاب الأوراق

والوريقات ولاحظنا أن بعض السيقان والفروع منتية برسم يد . بل
اننا نستطيع أن نكشف بين الفروع النباتية رسوم طيور لا سيقان ولا
أقدام لها (من القرن الرابع عشر الميلادى)

١٢ — لوح من الرخام ، أرضيته من رسوم سيقان وفروع نباتية
وعليها نقش أكثر بروزاً ويمثل مشكاة مسجد تشبه المشكاوات المصنوعة
من الزجاج الموه بالمينا ، ويجف بهذه المشكاة شمعدانان ، في كل منها شعبة
(من القرن الرابع عشر الميلادى)

١٣ — قطعتان من الخزف مزينتان بزخارف ملونة تحت طبقة
المينا . وأرضية القطعتين مغطاة برسوم نباتية محورة ومنسقة وبعيدة عن
الطبيعة وفي إحدى القطعتين صورة غزال على تلك الأرضية ، وفي القطعة
الأخرى صورة طائر (من القرن الرابع عشر الميلادى . أنظر اللوحة ١٤)

١٤ — كرسى من نحاس مخرم ومنقوش ، منشورى الشكل وله
ستة جوانب . وهو مطبق أو مكفت بالفضة . وقوام زخرفته جامات
مستديرة مزينة برسوم أشكال هندسية كثيرة الأضلاع في أوضاع نجمية
أو بانصاف أقطار أو سيقان وفروع نباتية (من القرن الرابع عشر الميلادى
— أنظر اللوحة ١٤)

١٥ — قارورة من الزجاج الموه بالمينا ، عليها زخارف بسيطة ولا
إسراف فيها ، وتتكون هذه الزخارف من أزواج من خطوط حمراء .
وعلى بدن القارورة ثلاث مناطق أو جامات مزينة برسوم سيقان

وفروع نباتية محجوزة على أرضية من المينا الزرقاء . وعلى القارورة كتابة قد عبث الزمن بها فلم تعد ظاهرة تمام الظهور ، وهى باسم الملك الناصر يوسف من سلاطين الأيوبيين الذين حكموا إقليمى حلب ودمشق (١٢٦٠ ميلادية)

١٦ — قارورة من الزجاج الموه بالمينا ، بنها مزين بثلاث وردات تحتوى كل منها على زهرة مطلية بالمينا الزرقاء والبيضاء والحمراء والصفراء والخضراء ، مرسومة على أرضية من سيقان وفروع نباتية مملوءة بصور الحيوانات ، وذلك بخط بسيط من المينا الحمراء . أما رقبة القارورة فمزينة أيضاً بسيقان وفروع نباتية وأزهار براقية ومحدودة بخطوط من المينا الزرقاء الفيروزية (من القرن الرابع عشر الميلادى — أنظر اللوحة ١٥)

١٧ — كرسى من نحاس مخرم ومنقوش ، منشورى الشكل وله ستة جوانب . وهو مطبق أو مطعم بالفضة . وقرصته العليا الأضيقية وجوانبه الستة محلاة بزخارف من السيقان والفروع النباتية والزهور ، تنكسو سطحها كله ، وتقوم على هذه الأرضية عصابات من الكتابة كأنها مطرزة ؛ كما تقوم عليها أيضاً جامات مستديرة أو مثلثة الشكل فيها نقوش مزهرة ورسوم بط . وهذه التحفة الفنية المشهورة عليها كتابة باسم السلطان محمد بن قلاوون ، وعليها اسم صانعيها : محمد بن سنقر البغدادي ، وتاريخ صنعها سنة ٧٢٨ هـ . (١٣٢٧ ميلادية)

١٨ — مشكاة من الزجاج الموه بالمينا ، تبدو فى زخارفها كأنها

محاطة بشبكة من حبال رقيقة من المينا البيضاء مجدولة في تماثل وتوافق وتنشأ من التواءاتها جامات غير منتظمة الشكل وغير متساوية الحجم، وهذه الجامات تحتوي على رسوم زهور ذات ورقات وتويجات مختلفة الألوان، من أزرق وأخضر وأحمر (أنظر اللوحة ١٦)

القاعة ٢١

يرى الزائر في هذه القاعة خزانة بها تحف فنية من النحاس، غاية في الاتقان والجمال. وهي من مجموعة رالف هرارى بك، وقد أعارها لعرضها في الدار

١ — إناء من النحاس ذو غطاء مخروطي الشكل. ويشبه هذا الإناء في شكله المشكاوات المصنوعة من الزجاج المموه بالمينا؛ ولكنه مضع وبدنه مقسم إلى تسعة جوانب تلتقي في زوايا مدببة، وهو مغطى كله بالزخارف النباتية وعلى رقبته جامات بها زهور كبيرة مفتحة الأوراق؛ وتحيط ببذنه كتابة باسم السلطان حسن (١٣٦١ ميلادية)

٢ — مقلمة من نحاس مطبق بالذهب والفضة. وهي من أبداع التحف الفنية وأدقها زخرفة في القرن الرابع عشر الميلادي؛ فضلاً عن أنها في حالة جيدة من الحفظ تساعد على تبين المهارة الفائقة والاتقان الذي بلغه فن تطبيق النحاس أو تكيفته بالفضة. وزخارف هذه التحفة

متنوعة جداً وموزعة توزيعاً حسناً وفيه تماثل واتزان ؛ وهي تشمل ، على كل حال ، كل الموضوعات الزخرفية التي نراها على التحف النحاسية المختلفة من منتجات عصر الممالك : رسوم بط ، وزهور مفتحة ، وسيقان وفروع نباتية دقيقة ، وخطوط هندسية متشابكة ومتداخلة بعضها في بعض ؛ كل هذا مجموع في عصابات مستطيلة الشكل أو ذات حافة مدورة أو في أشرطة ضيقة أو في جامات مستديرة أو ذات فصوص وأقواس وهذه المقلة باسم السلطان الملك المنصور محمد (١٣٦٣ ميلادية — أنظر اللوحة ١٧)

٣ — إناء من الفخار المطلي بالميينا الصفراء . وهذا الاناء مزين في داخله وفي سطحه الخارجى بكتابة محفورة تحت طبقة من المينا ومقسمة الى مناطق بوساطة دوائر ذات رنوك موهة بالميينا باللونين الأحمر المائل الى السمرة والبنى الغامق (من القرن الرابع عشر الميلادى)

٤ — رقية شمعان من النحاس المطبق أو المكفت بالفضة ، وقوام زخرفته كتابة تحيط بجزئه السفلى . وهي كتابة دعائية ، وسيقان حروفها على هيئة أشخاص مرسومين في أوضاع مختلفة وبدقة تكسب الصور الآدمية حركة وحياء ، كما أن النقط اللازمة لبعض الحروف الأخرى مرسومة على شكل رؤوس حيوانات . أما الكتابة المنقوشة في الجزء العلوى فباسم الأمير كينغا الذى ارتقى عرش مصر سنة ١٢٩٤ ميلادية (أنظر اللوحة ١٨)

٥ — علبة اسطوانية الشكل من النحاس الأصفر ، ولها غطاء ذو رقبة . والسطح العلوى للغطاء مزين بشريط من السيقان والفروع النباتية ، يحيط بجامة فيها رنك . وعلى بدن العلبة كتابة بالخط النسخي الكبير . وعلى رقبة الغطاء عصابة مزينة برسوم حيوانات من ذوات الأربع ، يفصلها رنكان ، وقاع العلبة مزين بجامة فيها رسوم بط محور ومنسق وبعيد عن الطبيعة ، ويحيط بها شريط من الزخارف النباتية (من القرن الرابع عشر) ٦ — شمعدان من النحاس . قوام زخارفه كتابات تظهر بوضوح على أرضية من سيقان وفروع نباتية وزهور . وقد راعى الصانع أن تنمو الحروف في أعلاها على نمط واحد وأن تتصل سيقانها وتتقاطع فتؤلف شكلاً يشبه القص . ويتبين من الكتابة المنقوشة على هذا الشمعدان أنه صنع لهدى الى الحرم النبوي في المدينة سنة ٨٨٧ (١٤٨٢ ميلادية .
أنظر اللوحة ١٩)

٧ — صندوق مصحف شريف من خشب مصفح بالنحاس المزين بالكتابات والفروع النباتية . وعلى هذا الصندوق كتابات منقوشة بالخط الكوفي أو النسخي ذي الحروف الجميلة على أرضية مملوءة بالزخارف المطبقة بالذهب والفضة (من القرن الرابع عشر)

٨ — مشكاة من الزجاج الموه بالميثا مغطاة بزخارف فاخرة من الزهور بالميثا الزرقاء والبيضاء والحمراء والصفراء والخضراء ، أو بطيور مذهبة ترفرف بين الفروع النباتية والزهور . والرنك المرسوم على هذه المشكاة

هو عصاتا لعبة الصوالمجة (البولو)؛ وهما شعار الأمير «الملك» الذي شيد أحد المساجد في القاهرة سنة ٥٧١٩ هـ. (١٣١٩ ميلادية . أنظر اللوحة ٢٠)

القاعة ٢٢

هي القاعة الإيرانية ، التي لم تستطع الدار أن تنشئها إلا في الشهور الأخيرة . وعلى الرغم من حداثة عهدنا فاننا نستطيع أن نقاخر بمحتوياتها أكبر المتاحف الأوروبية ، فمجموعة التحف الفنية المعروضة فيها لا تقل في العدد أو في الجودة والابداع عما يراه الزائر في متاحف الغرب وفي الحق ان الفضل في إعداد هذه القاعة لا يرجع لدار الآثار العربية وحدها ؛ فقد تفضل ثلاثة من كبار الهواة وأصحاب المجموعات الأثرية باعارة الدار ، لمدة طويلة ، بعض ما في مجموعاتهم من التحف الإيرانية الجميلة . وهكذا زادت المعروضات في هذه القاعة الإيرانية بالتحف الخزفية والسجاد النفيس الذي أعاره للدار حضرة صاحب السعادة الدكتور على ابراهيم باناشا والمسيو أشيروف والمسيو أسبانيان ، كما أعار حسن يزيدى بك شمعدانا جميلاً من صناعة إيران ، عرضه الدار في هذه القاعة أيضاً

ولاشك في أن الفن الإيراني أكثر الطرز الاسلامية وحدة وأعظمها تماسكا وأوفرها استقلالاً . فالواقع أنه يجلب في منتجات وآثار فنية

استطاع فيها الصناع والفنانون — ولا سبها المصورون — أن يستلهموا تاريخ وطنهم وتقاليدهم بلادهم ، فاستمدوا منها موضوعاتهم ؛ واننا لنستطيع أن نقول في ثقة واطمئنان إنهم لم يتلقوا الوحي من تاريخهم الوطني في الاسلام فحسب ، بل رجعوا الى تاريخهم القديم وما وقع في إيران من الأحداث قبل العصر الاسلامي

ولكن الواقع أن الفن الايراني لا يختلف في خصائصه العامة أو في مثله العليا عن الفنون أو الطرز الفنية في سائر الأقطار الاسلامية ؛ فرى مثلاً أن المثل الأعلى للجمال فيه هو ، بوجه عام ، المثل الأعلى للجمال في الطرز الفنية المصرية ، ولا سبها من حيث اعتماد الاقليميين في الزخرفة على الرسوم النباتية والأشكال الهندسية

بيد أننا نظن الفن الايراني أكثر فيها للحياة ؛ ولعله أيضاً أقل جداً وأكثر مرحاً من الطرز المصرية ، وربما كان أندر منها كتابة ، إن صح هذا التعبير ؛ أو قل إننا لا نلح فيه كل ما نعهده في الفنون المصرية الاسلامية من شدة وجفاء وهيبة ورهبة . ولعل السبب في هذا كله أن الايرانيين لم يكثرثوا تحريم تصوير الكائنات الحية أو تجسيمها في الاسلام ؛ فاننا نرى في صورهم الصغيرة وفي منسوجاتهم وخزفهم صوراً آدمية رشيقة ، قد ارتدى أصحابها أثم الملابس وأكثرها بريقاً ولعانا ، وبدوا يستريحون أو يتريضون بين الزخارف الزهرة

والتحف الفنية الحزفية المصنوعة في إيران متنوعة جداً في أشكالها

وأجسامها وصناعتها . والجموعة المعروضة في هذه القاعة تمثل جل الأنواع المعروفة : قرى خزفاً ذا بريق معدنى ، وزخارفه صفراء مذهبة ، ومصقولة ولا معة ؛ وهو من النوع الذى كشفه المنقبون عن الآثار في مدينة الري وفي سامراً (سر من رأى) وفي القسطنطينية

أما نوع الخزف الذى يطلق عليه اسم « جابرى » فان منه في القاعة نماذج طيبة جداً . وهذا الضرب من الخزف شعبي إلى حد ما ، ولونه إما أخضر في القطعة كلها وإما أسمر ؛ أما زخارفه فعجيبة وخاصة به . وقوامها في أكثر الأحيان حيوان أو طائر ، في مظهره قسط وافر من الحياة والقوة بدون مراعاة الرشاقة أو الدقة . ويجفر هذا الرسم حفرأ عميقاً على أرضية من الفروع النباتية . ومهما يكن من شيء فان علماء الآثار الاسلامية ينسبون خزف « جابرى » إلى ما بين القرنين العاشر والثاني عشر بعد الميلاد

وهناك نوع آخر من الخزف الايرانى ينسبونه الى القرن الثاني عشر وبداية القرن الثالث عشر ، ويرى الزائر نماذج منه في هذه القاعة ، وهى كؤوس وسلطانيات ذات ألوان مختلفة ولا سها الأزرق والأحمر والذهبي على أرضية بيضاء أو زرقاء . وعلى هذه التحف الخزفية صور آدمية صغيرة ، لأصحابها سخنة مستديرة ؛ وهى في أوضاعها وبساطتها ولمعان ألوانها وتفصيل رسمها تشبه الصور الدقيقة التى ترين بها المخطوطات . وفي القاعة بعض تحف خزفية تبدو كأنها تأثرت بأساليب الصناعة

والزخرفة في الشرق الأقصى ؛ فبرى أن قيمتها في المادة المصنوعة منها وفي
دقة صناعتها فضلاً عن أن زخارفها رزينة محتشمة
وتتملك الدار بعض قطع من الخزف الذي ينسب إلى مدينة سلطانباد ،
وهو نوع ذو أرضية زرقاء مائلة إلى السمرة وعليها رسوم حيوانات أو
طيور

كما يجد الزائر تحفًا خزفية أخرى من العصور المتأخرة ، فبرى أواني
من الخزف ذي البريق المعدني ، من صناعة العصر الصفوي وبرى كذلك
بعض الصحون التي تنسب إلى داغستان

وقد عرفت إيران بأنها بلاد القاشاني الذي كانت تكسى به عمارتها ،
فيكسبها نغامة وبهاء لا تدانها فيها الأقاليم الأخرى . ولن يفوتنا أن نشير
إلى نجوم القاشاني البراق ذي اللون المائل إلى السمرة . بل ان دار الآثار
العربية نخورة بأن لديها أقدم النجوم المعروفة من هذا النوع ، وهي نجمة
مؤرخة سنة ٦٠٠ هـ (١٢٠٣ ميلادية) . وهي نخورة أيضاً بأنها كشفت
أول نجمة عليها اسم صانعها

وثمة نوع آخر من ألواح القاشاني : مربعة أو مستطيلة وعليها زخارف
كأبائية شديدة البروز ، باللون الأزرق الفيروزي فوق أرضية ذات
فروع نباتية دقيقة سمراء مع بريق ذهبي

وقد أحرز المتحف منذ بضع سنين أجمل تربيعتين من القاشاني
ذى الأرضية المطلية بالمينا الزرقاء الفيروزية . وعلى هذه الأرضية رسوم

آدمية بارزة ذات لون أسمر أو ذهبي . وهاتان الخفتان جميلتان جداً ، وتذكر صناعتها ودقة زخارفهما وابداع اللون فيها بالأوانى التى تنسب إلى مدينة الرى . ومهما يكن من الأمر فإن إحدى هاتين التريبعيتين مشهورة بأن الرسم الذى يزينا يوضح قصة معروفة من قصص الشاهنامه وإذا كانت دار الآثار العربية غنية بما لديها من التحف الخزفية الإيرانية ، فانها من ناحية أخرى فقيرة فى السجاد الايرانى النفيس . ومجموعتها فى هذا الميدان لا يمكن أن تدانى المجموعات الطيبة فى المتاحف الأوروبية . ولعل السبب فى ذلك أن المتاحف الأوروبية كانت مزودة بجل ما تحتاجه قبل إنشاء دار الآثار العربية فى القاهرة

ولا شك فى أن السجاد الايرانى النفيس أكر التحف الإيرانية شهرة ، بل ان كثيرين يتذوقون السجاد ويعجبون به أكثر من إعجابهم بالصور الصغيرة التى تزدان بها المخطوطات الإيرانية الجميلة . وقد كتب أحد الكتاب الانجليز ، منذ زمن غير بعيد ، معجباً « بهذه السجاجيد ذات الألوان الساحرة البديعة والرسوم المطربة العجيبة التى يجد فيها المرء ما للشرق من جمال ولذة ، وما عرف عن حافظ من ورد وزهور ، وما تحدث عنه عمر الخيام من أقداح وكؤوس »

١ — نجمة من الخزف القاشانى ، تتكون زخارفها من رسوم نباتية بينما رسم رجل ذى شارب متدل ولحية تدور حول وجهه كالعقد ، وفى يده البنى كأس كأنه يتأهب للشرب ، ولكن يبدو كأن حادثاً استرعى

إنتباهه فالتفت الى اليمين . وملابس هذا الرجل مزينة بكثير من
الزهور ورسوم الحيوانات . وهذه النجمة مؤرخة سنة ٦٠٨ هـ . (١٢١١
ميلادية)

٢ — نجمة من الخزف القاشانى ، عليها رسم جميل يمثل سيدة ذات
ثوب فاخر من الحرير الموشى ، جالسة بين شجيرتين مثقلتين بالأوراق ،
وهي تعمل على إستئناس طائرین نراهما يتقدمان محلقيين فى شىء من
الخوف والحذر . وهذه النجمة مؤرخة سنة ٦١٠ هـ . (١٢١٣ ميلادية)
وعليها اسم صانعها أبى زيد

٣ — نجمة من الخزف القاشانى ، فيها رسم أربع سيدات جالسات
على أرضية من الزخارف النباتية ، وملابس السيدات فاخرة . ومن الحرير
الموشى . وهذه النجمة أقدم النجوم المعروفة ، وهى مؤرخة سنة ٦٠٠ هـ .
(١٢٠٣ ميلادية)

٤ — قطعة من سجادة مصنوعة من الصوف ومزينة بزخارف من
زهور كبيرة محورة ومنسقة وبعيدة عن الطبيعة ، وذات ألوان متعددة ،
على أرضية ذات لون أزرق قاتم . وهذه القطعة من أجمل الأمثلة
للسجاد ذى الزخارف التى تشبه الأوانى الى حد ما حتى أصبحت
تنسب إليها

٥ — لوح من القاشانى الذى تكسى به الجدران ، عليه كتابة بارزة
باللون الأزرق على أرضية من سيقان وفروع نباتية ووريقات دقيقة

وذات بريق معدنى أسمر فاتح . وفوق الكتابة شريط بارز ومرتفع وفيه زخارف من زهور كبيرة . وهذا اللوح القاشانى مؤرخ سنة ٧١٠ هـ . (١٣١١ ميلادية)

٦ — لوحان من القاشانى الذى تكسى به الجدران ، عليهما كتابة بحروف بارزة وبيضاء على أرضية زرقاء مزينة بفروع نباتية لونها أبيض ، وهذان اللوحان مؤرخان سنة ٧٠٥ هـ . (١٣٠٦ ميلادية)

٧ — سجادة ذات أرضية حمراء ومزينة بزهور ومراوح نخيلية (بالت) موزعة توزيعاً بديعاً فيه اتزان وانسجام؛ ولكنها تميل الى البعد عن الطبيعة بعداً يكسبها شيئاً من الجمود ، ويبعدها عن الحياة والحركة . وإطار السجادة ذو أرضية حمراء وتظهر فيه الفروع النباتية التى تزينا الزهور الكبيرة فى تماثل وتناسب وتنسيق — وهى من مجموعة حضرة صاحب السعادة الدكتور على باشا ابراهيم (من نهاية القرن الثامن عشر الميلادى)

٨ — قطعة نسيج من الحرير ، أرضيتها ذات لون أخضر مائل الى الاصفرار ، وزخارفها رسوم تمثل أشخاصاً فى حديقة (بداية القرن السابع عشر — أنظر اللوحة ٢١)

٩ — تربيعة من القاشانى ذات أرضية لونها أزرق فيروزى ، وعليها زخارف من فروع نباتية مزهرة ومذهبة وقليلة البروز؛ ويظهر فوقها رسم فارسين يحث كل منهما مطيته على العدو الى الجهة اليسرى (من القرن الثالث عشر الميلادى — أنظر اللوحة ٢٢)

١٠ — إيريق من البرونز ككشف أثناء التنقيب عن الآثار في
أبي صير بمصر الوسطى ، حيث توفى الخليفة الأموي مروان الثاني. وليس
من شك في أن هذه التحفة أجمل الأباريق الساسانية من نوعها وأدقها
صنعاً. وبدن هذا الأبريق كروى ومزين بقوش تمثل عقوداً في باطنها
دوائر. أما الرقبة فمستقيمة وعليها موضوعات زخرفية ساسانية من دوائر
متماسة والجزء العلوى من الرقبة ذو زخارف نباتية مخرمة. وللأبريق
مقبض يخرج من البدن ويرتفع موازيا للرقبة حتى ينتهى بشبه يد في
أعلاه. وهذا المقبض مزين في جانبيه بصفين من الزخارف على شكل
الأحجار الثمينة ويرسم فرع نباتي بينهما. و«البروز» على شكل ديك كبير
مفرد الجناحين ومشبود الجسم كأنه يطلق صيحة الفرح والانتصار
(من القرن السابع الميلادى — أنظر اللوحة ٢٣)

١١ — سجادة ذات أرضية سمراء ومزينة بفروع نباتية وسيقان
ووريقات ومراوح نخيلية (بالمت) موزعة توزيعاً فيه تماثل وانسجام.
وفي أعلى هذه السجادة إطاران أو بحران مستطيلان فيها بيت من الشعر
الفارسى ، وتحتها جامة فيها رسم أسد ينقض على وعل. أما إطار السجادة
فأرضيته سمراء ومزين برسوم مراوح نخيلية متعاقبة. وهذه السجادة
من مجموعة المسيو اسبانيان (القرن السابع عشر الميلادى)

١٢ — تربيعة من القاشانى المموه بالمينا ، ذات أرضية لونها أزرق
فيروزى ، وعليها زخارف من فروع نباتية مزهرة ومذهبة وقليلة البروز

ويظهر فوقها جمل ذو لون أحمر مائل الى السمرة ، وقد امتطى ظهر الجمل شخصان ، ملابسهما سمراء وسوداء وعليها نقوش مذهبة . والشخص الأول يشد قوساً بينما المرأة الراكبة خلفه تعزف على العود . والمنظر كله يمثل بهرام جور في الصيد ومعه حبيبتته (من القرن الثالث عشر الميلادى — أنظر اللوحة ٢٢)

١٣ — طائر من الحرف ذى اللون الأزرق الفيروزى المحلى بخطوط سوداء . وهو تحفة نادرة وبديعة ؛ لاتقان صنعها ، ومسحة الخيلاء والعظمة التى تبدو فى وقفة الطائر (من القرن الثالث عشر الميلادى — أنظر اللوحة ٢٤)

١٤ — سجادة من الحرير موشاة بالذهب والفضة ؛ أما زخارفها فمن السيقان والفروع النباتية الدقيقة المزوجة بالخطوط المتعرجة على شكل السحب الصينية (تسمى) . وفى وسط السجادة جامة كبيرة ذات فصوص عديدة ؛ وحول المنطقة الوسطى فى السجادة خمسة أطران أو مناطق غير متساوية فى العرض . والاطر الثانى من الخارج هو أعرض هذه المناطق وبه يجور فيها كتابات (من نهاية القرن السادس عشر — أنظر اللوحة ٢٥)

١٥ — جلد كتاب ، عليه زخارف غاية فى الدقة ، وهى مكررة فى الجانبين من الخارج ، وقوامها شجرة فى الوسط ، مثقلة بالأوراق وعليها طيور ، وفى السماء سحابة وطائر يحلق ، وعلى الأرض نهر صغير يجواره حيوانات من ذوات الأربع مختلفة الأنواع . وهذه الزخرفة كلها مذهبة

وقليلة البروز وتحيط بها جامات وبحور مزينة بالزهور. أما من الداخل فالزخرفة الرئيسية الوسطى مكونة من فروع نباتية دقيقة بارزة ومذهبة على أرضية زرقاء، وتحيط بها بحور كانت فيها زخارف نباتية على أرضية خضراء، أصابها الآن تلف كبير (من القرن الثامن عشر الميلادى)

١٦ — جلد كتاب، له لسان. وزخرفته من الخارج تغطى السطح كله كما نجد في زخارف السجاجيد، ونستطيع أن نتبين فيها جامة متوسطة، وفي كل ركن ربيع جامة فيه زخارف نباتية تتكرر — ومعها السحب الزخرفية الصينية التي تعرف باسم تشى — فى المساحة الواقعة بين الجامة المتوسطة والأجزاء فى الأركان. وفى إطار الجلد عصابات من الكتابة بينها جامات صغيرة مزينة بالزهور. أما فى الزخرفة الداخلية فلا يزال اللون الأسود محفوظاً، مما يجعل الجامة الوسطى وأجزاء الجامات فى الأركان تزداد وضوحاً بفروعها النباتية المذهبة فوق أرضية زرقاء مائلة الى السواد أو خضراء أو حمراء أو ذهبية (من القرن السابع عشر الميلادى)

القاعة ٢٣

جمعت البار فى هذه القاعة الخزف والسجاد المصنوع بآسيا الصغرى والشام فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، أو بمعنى آخر التحف الفنية من الطراز العثمانى

والمعروف أن صناعة الخزف العثماني تأثرت بالأساليب الفنية في إيران ؛ فقد أتيح للسلطان سليم الأول أن ينتصر على الإيرانيين في بداية القرن السادس عشر ثم استقدم إلى آسيا الصغرى خزفيين من إيران قامت على أكتافهم التقاليد الجديدة التي ظهرت في صناعة الخزف . وأصبحت الجدران بعد ذلك تكسى بتريعات القاشاني ذات الموضوعات الزخرفية الشاملة ، التي نرى فيها على الخصوص رسم شجرة السرو ، وتحمل كل تربيعة جزءاً من الرسم الذي يتركب منه المجموع الزخرفي الكامل . وكانت أهم الألوان السائدة في هذا القاشاني هي الأزرق والأخضر والأحمر الذي يشبه لون الطماطم

على أن مصانع الخزف في أسنيك وكوتاهية بآسيا الصغرى لم تكف بانتاج تلك التريعات من القاشاني ، بل أخرجت في القرنين السابع عشر والثامن عشر عدداً كبيراً من الأواني والمشكاوات والأكواب والقوارير ، بنفس الألوان مضافاً إليها اللون البنفسجي ، وعليها رسوم نباتية صادقة في تقليد الطبيعة وفي تصوير الزهور : كزهر السوسن والقرنفل والورد وزهر اللؤلؤ . كما كان من خصائص تلك المصانع زخارف أخرى على شكل فلولس الأسماك

أما المصانع الخزفية في سورية ، فقد كانت تصنع في عصر المماليك الأواني الجميلة من الخزف اللامع الأبيض ذي الزخارف الكتابية أو النباتية الزرقاء ؛ ثم تأثرت بعد ذلك بالأساليب الفنية العثمانية فأصبحت

تفتح الاواني وتربيعات القاشانى التى تشبه منتجات آسيا الصغرى الهم
إلا فى اللون؛ فان المنتجات السورية كانت خالية من اللون الأحمر،
وكانت ألوانها، بوجه عام، أقل حدة وبهاء

وقد كانت صناعة السجاد زاهرة جداً بآسيا الصغرى فى القرنين
السابع عشر والثامن عشر. ومن أشهر منتجاتها سجاجيد الصلاة من
جورديس وكولا. وقد كانت زخارف هذه السجاجيد تتكون عادة من

رسم محراب يختلف باختلاف نوعها وتاريخ صنعها
ومها يمكن من شيء فان أجمل القطع المعروضة فى هذه القاعة
التركية مستعار من مجموعتى حضرة صاحب السعادة الدكتور على ابراهيم باشا
وجناب المسيو اسبنيان

١ - تربيعات من القاشانى عليها زخارف من زهور كبيرة محورة
وبعيدة عن الطبيعة، باللون الأزرق والأخضر والأحمر على أرضية زرقاء
شديدة المعان

٢ - صحون من الخزف المصنوع فى كوتاهية. والزخارف النباتية
التي تزينها ذات ألوان براقية يسود فيها اللون الأحمر البندورى (لون
الطماطم) والأخضر والأزرق والأسود

٣ - كوب (شوب) من الخزف المصنوع فى دمشق، تتكون
زخارفه الوسطى من فروع نباتية مرسومة بدقة واتقان ومنتمية
بزهور مفتحة الأوراق. وكل هذه الزخارف ذات لون أزرق

باهت جداً . وفي أعلى الكوب وأسفله شريطان من زخارف هندسية
٤ — جزء علوى من لوحة كبيرة من القاشانى المصنوع فى آسيا
الصغرى ، وهذا الجزء مكون من تسع تربيعات . وقد كانت الزخرفة
الوسطى فى اللوحة رسم قبة على أرضية بيضاء . ويظهر فى هذا الجزء القسم
العلوى منها وفوقه قصبه حمراء بها كرات ويعلوها هلال . أما الاطار
الخارجى فهزين بزخارف من أشكال وأنواع مختلفة ، وهى إما بيضاء
أو زرقاء أو حمراء ، على أرضية خضراء

٥ — لوحة كبيرة من القاشانى المصنوع فى دمشق ، وعليها رسم يمثل
الكعبة والعمائر التى تحيط بها . والكعبة والكتابات مرسومة باللون الأسود
والتلال باللون الأسمر والجدران والأشجار بالأخضر الفاتح والأسقف
بالأزرق . وعلى هذه التحفة اسم صانعها محمد الشامى فى سنة ١١٣٩ هـ .
(١٧٢٧ ميلادية)

٦ — إناء من الخزف المصنوع فى آسيا الصغرى ، وله ثلاثة مقابض
صغيرة ، تقسم بدن الاناء إلى ثلاث مناطق مزينة بزخارف متشابهة ،
وقوام هذه الزخارف المكررة زهرة كبيرة مفتحة الأوراق ذات ألوان
زاهية من أزرق وأبيض وأخضر وأحمر يحيط بها أربعة أوراق من أوراق
الشجر ضيقة ومدببة ولونها أخضر أو أحمر (من القرن السابع عشر —
أنظر اللوحة ٢٧)

٧ — لوحة من القاشانى المصنوع فى آسيا الصغرى مكونة من ثمان

تربيعات مزينة بمراوح نخيلية (پالمت) وأوراق وزهور وورد وقرنفل موزعة في تماثل وانسجام ، فأصبحت النخفة مجموعة جميلة مختلفة الألوان يختلط فيها الأخضر والأحمر البندورى والأزرق الفيروزى والأزرق الباهت اختلاطاً يتجلى فيه الاتزان والتوافق والهدوء (من القرن السابع عشر — أنظر اللوحة ٢٨)

٨ — سجادة من صناعة كولا ، ذات أرضية زرقاء وإطارات عديدة

مزينة بزهور صغيرة (من القرن الثامن عشر — أنظر اللوحة ٢٦)

الفرع الملحق بدار الآثار العربية

(في شارع الانشا)

عندما تسامت الدار هبة حضرة صاحب السمو المغفور له الأمير كمال الدين حسين زاد شعورها بضيق قاعاتها عن أن تسع ما تضمه من الكؤوز الفنية ، ولا سيما تلك التي آلت إليها بهذه الهبة النفيسة ؛ فاضطرت الدار الى أن تلجأ الى حل مؤقت . وهو أن تتخذ للمتحف فرعاً جديداً أو « ملحقاً » تعرض فيه بعض مجموعاتنا حتى يتم تشييد بناء يليق بالدار وينمو مجموعاتنا الدائم

ويجد الزائر في هذا الفرع مجموعة سمو المغفور له الأمير كمال الدين حسين . وهي تحتوى على نخبة طيبة من الأخشاب ذات النقوش المحفورة من شتى العصور الاسلامية ، وعلى عدد من قطع الخجل المصنوع في مدينة بروسه ، وعلى أحزمة من النسيج الإيرانية وبولندية ؛ فضلاً عن أن فيها عدداً من السجاجيد النفيسة . وتحتوى تلك المجموعة على عدد كبير من الأواني الزجاجية التي كانت تصنع للشرق في بوهيميا إبان القرن التاسع عشر الميلادى

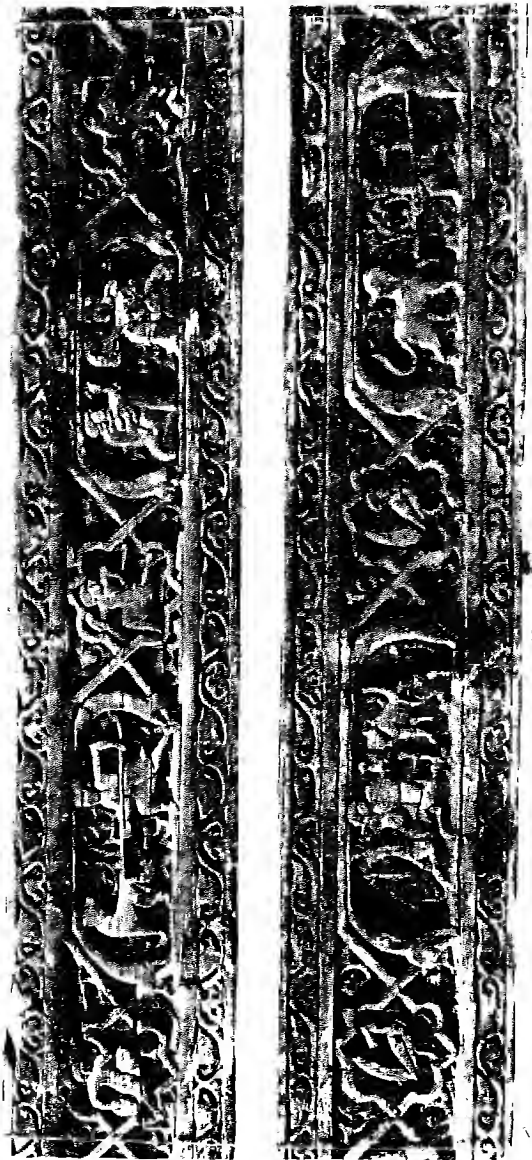
وقد رأيت الدار أن تضم الى مجموعة المغفور له الأمير كمال الدين حسين في هذا الفرع التحف الفنية التي تمت إليها بصلة وثيقة ، ولذا فإن الزائر يرى ، إلى جانب ما ذكرنا ، مجموعة أرتين باشا . وقد ضم الى المجموعتين سالفتي الذكر ما أهدته مدام هيكيكان الى الدار ، وكله من التحف التي ترجع الى العصر نفسه

اللوحات



Salle III. Plat en faïence.

صحن من الخزف — في القاعة ٣



Salle VI. Bois sculpté.

خشب ذو زخارف محفورة — في القاعة ٦

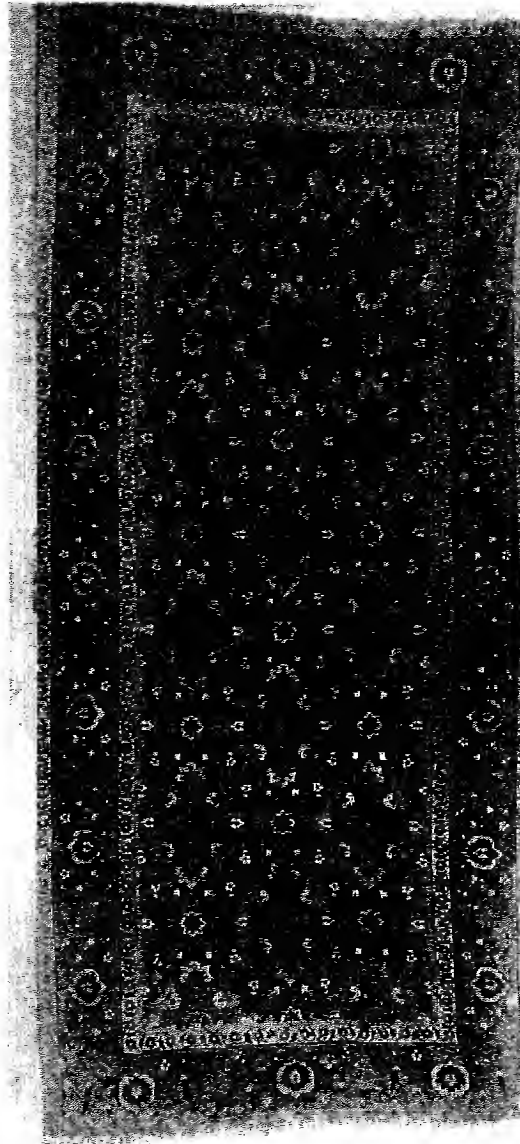


Salle VI. Bois sculpté.
نخشب ذو زخارف محفورة — في القاعة ٦



Salle VIII. Plafond sculpté.

سقف ذو زخارف محفورة — في القاعة ٨



Salle XVI. Tapis iranien.

سجادة إيرانية — في القاعة ١٦



Salle XVI. Feuille de Coran.

ورقة من مصحف — في القاعة ١٦



Salle XVII. Fresque.

رسم على جص — في القاعة ١٧



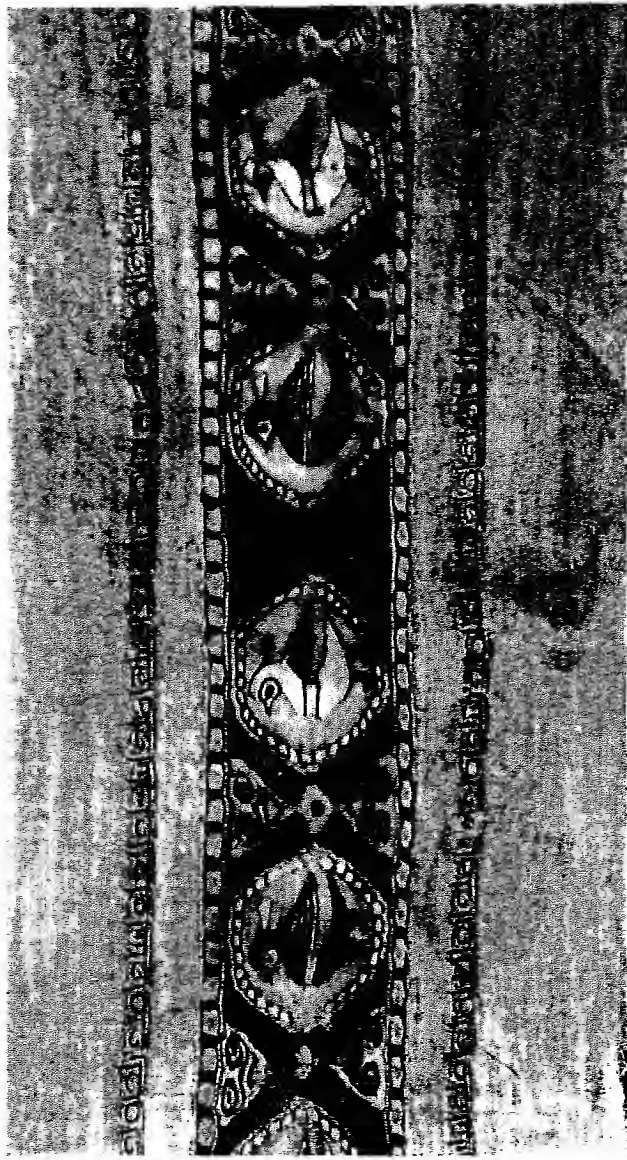
Salle XVII. Plat de faïence.

صحن من الخزف — في القاعة ١٧

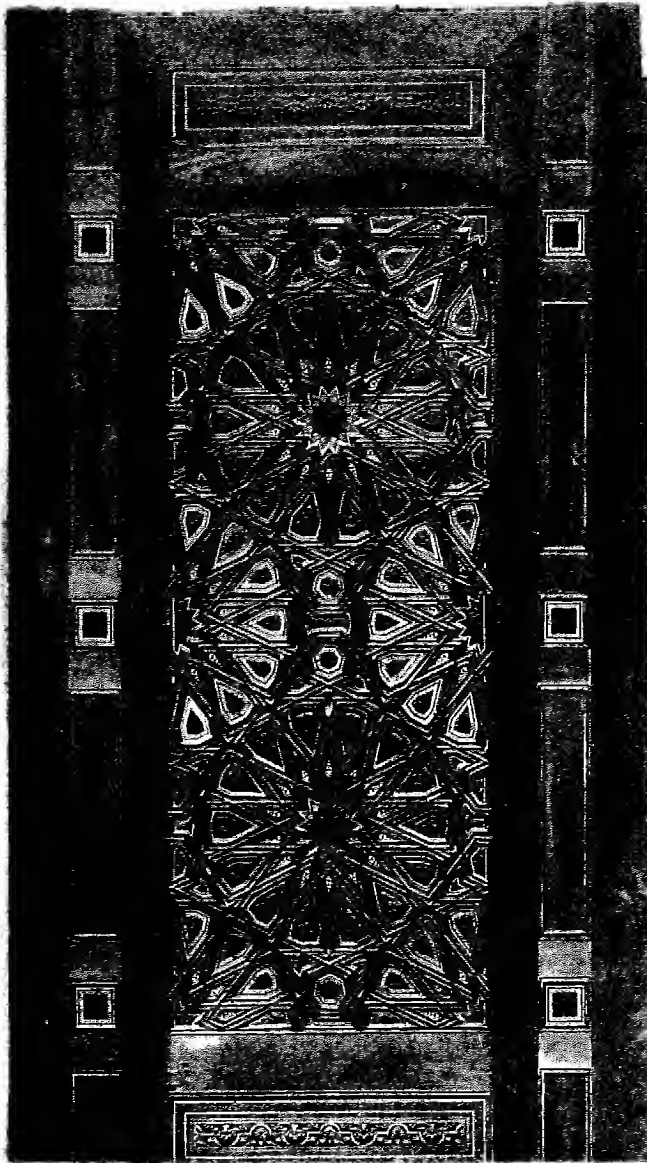
٩ — (١)



Salle XVII. Mihrab en bois.
محراب من الخشب — في القاعة ١٧

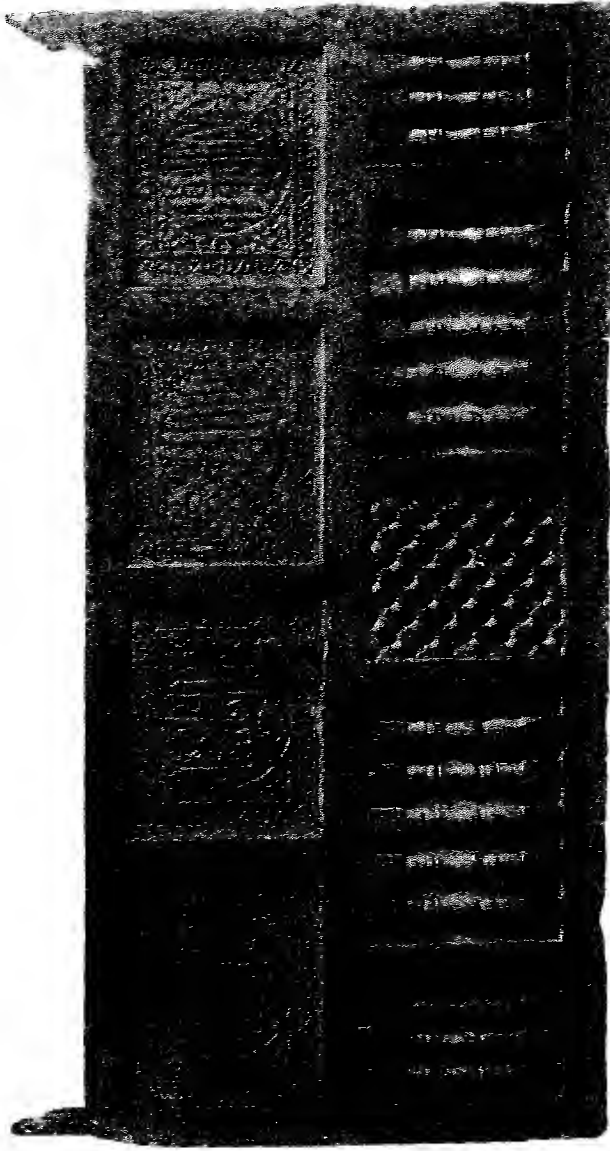


Salle XIX. Tissu de lin.
نسيج من الكتان — في القاعة ١٩

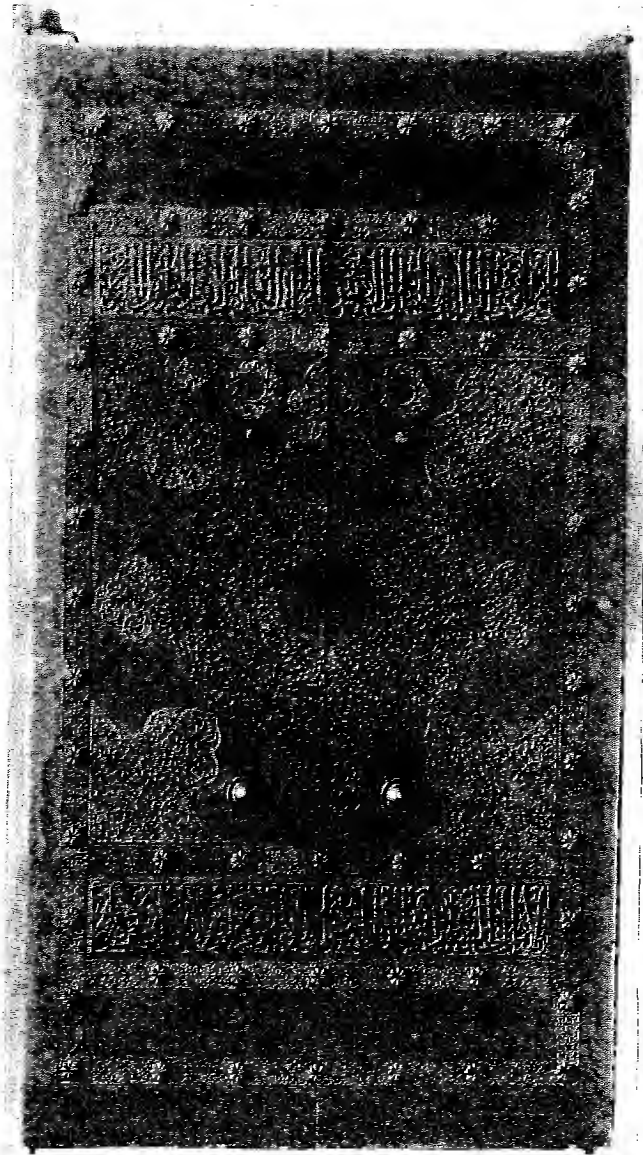


Salle XX. Battant de porte.

مصراع باب - في القاعة ٢٠

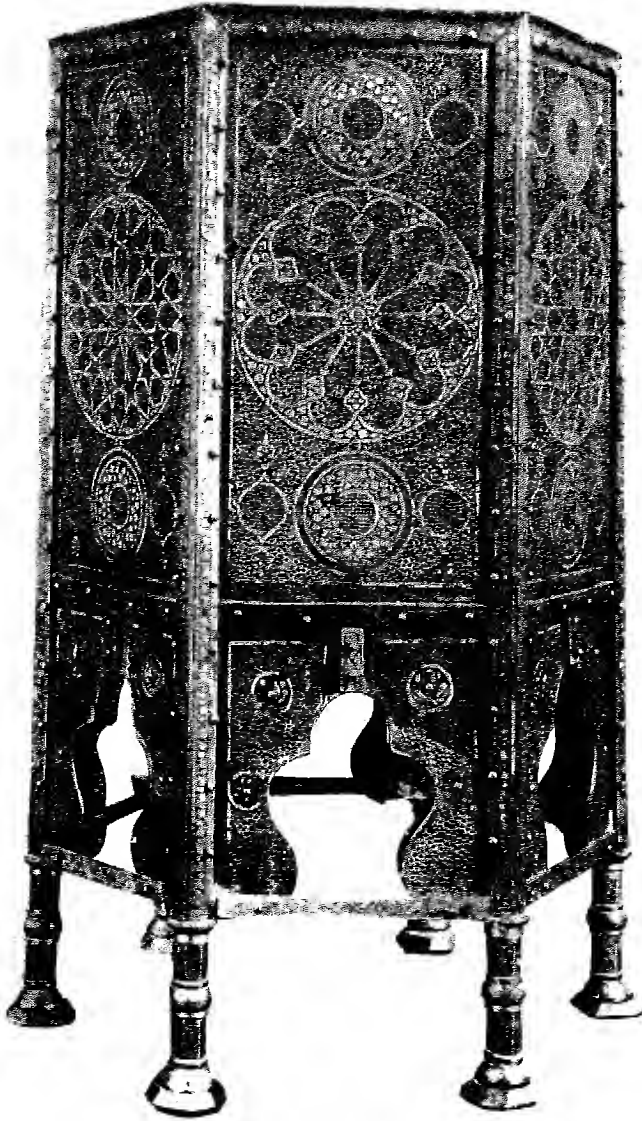


Salle XX. Panneau de bois.
لوح من خشب — في القاعة ٢٠



Salle XX. Porte en bois et bronze.

باب من الخشب والبرونز — في القاعة ٢٠



Salle XX. Guéridon en cuivre.

كرسى من النحاس — فى القاعة ٢٠

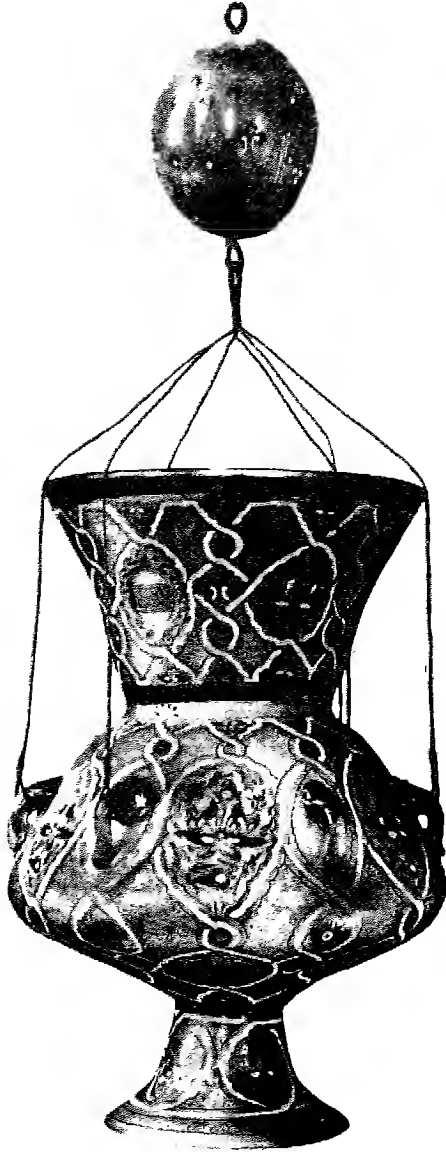
١٥ - ١٥



Salle XX. Bouteille en verre.

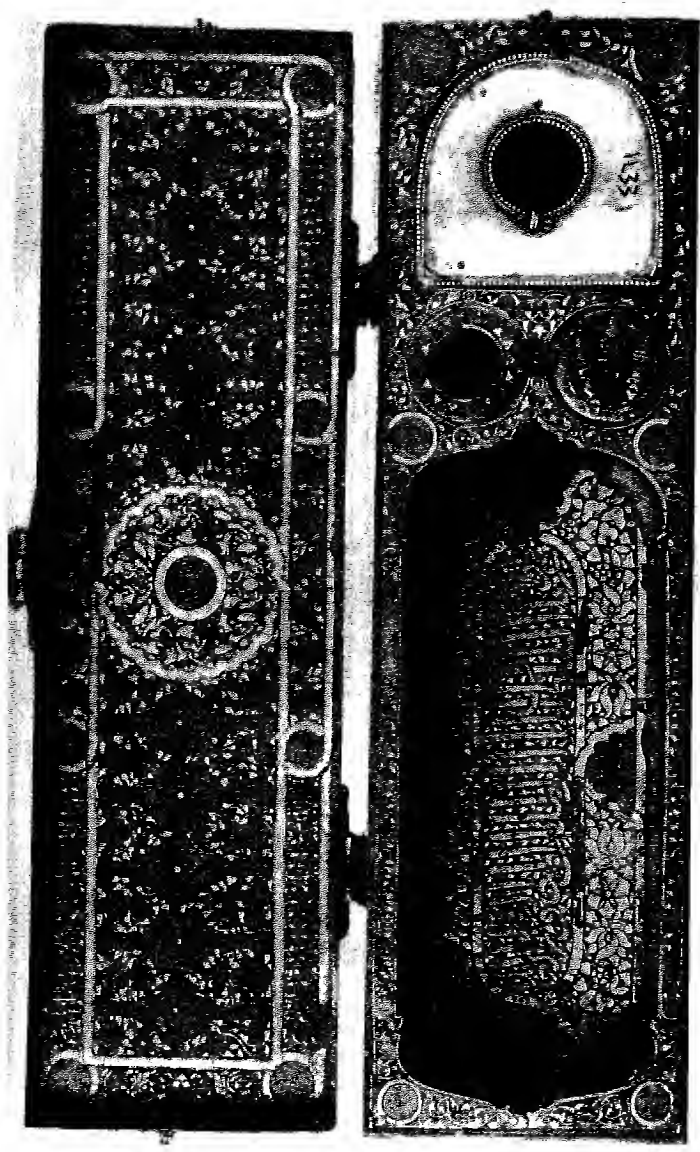
قنينة من الزجاج - في القاعة ٢٠

١٦ — ١٦



Salle XX. Lampe en verre.

مشكاة من الزجاج — في القاعة ٢٠



Salle XXI. Écritoire en cuivre.
مقلمة من النحاس، في القاعة ٢١



Salle XXI. Bobèche en cuivre.

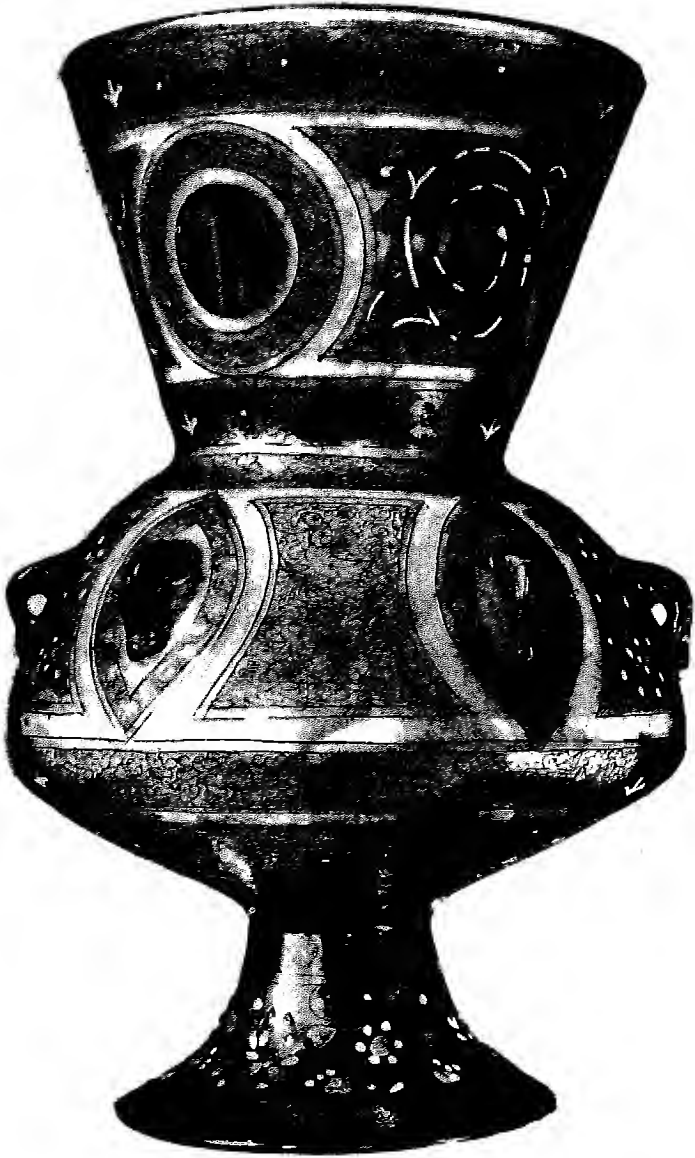
رقبة شمعدان من النحاس — في القاعة ٢١

١٩ — ١٩



Salle XXI. Chandelier en cuivre.

شمعدان من النحاس — في القاعة ٢١



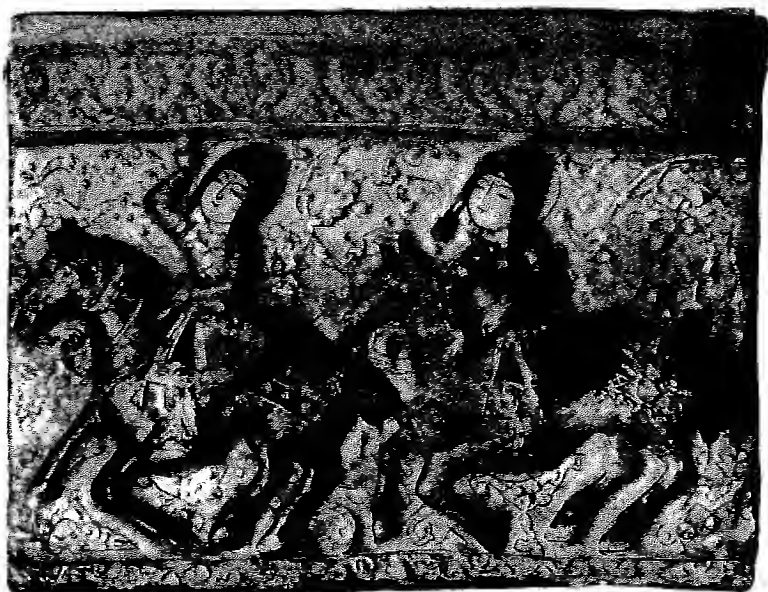
Salle XXI. Lampe en verre.

مشكاة من الزجاج — في القاعة ٢١



Salle XXII. Tissu de soie.

نسيج من الحرير — في القاعة ٢٢



Salle XXII. Carreaux de céramique.

تربيعتان من القاشاني — في القاعة ٢٢



Salle XXII. Aiguière en bronze.

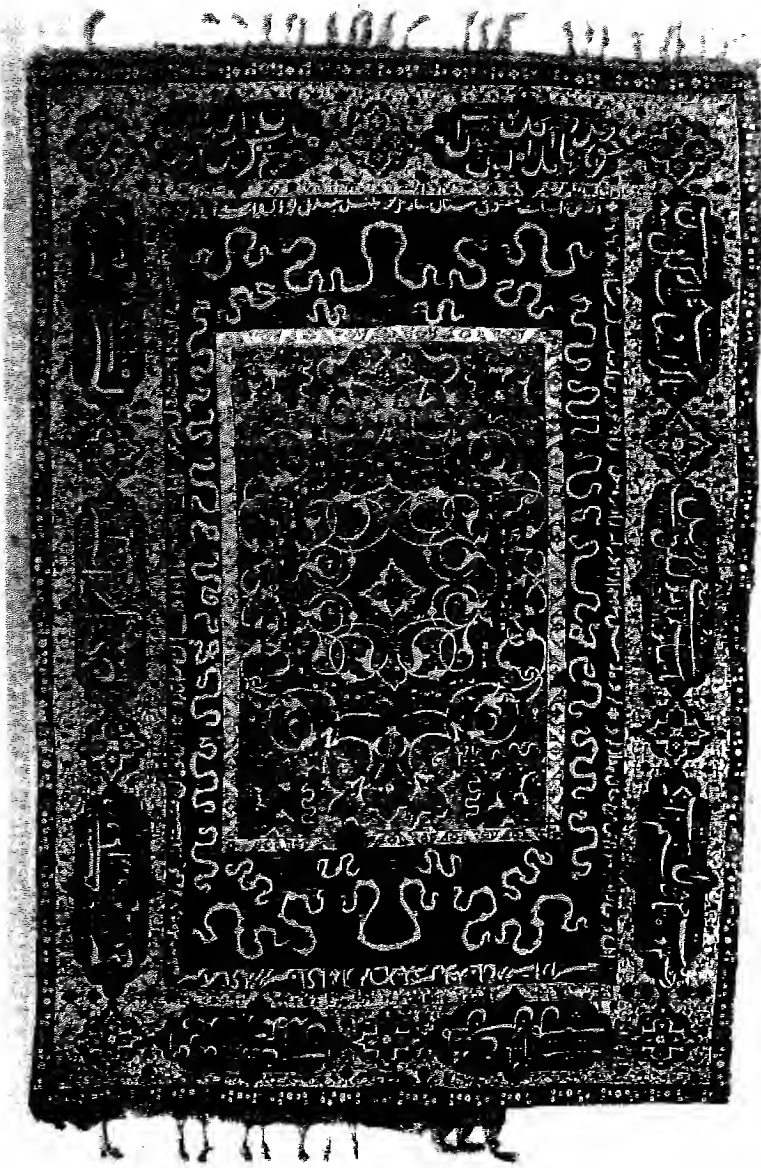
إبريق من البرونز — في القاعة ٢٣

٢٤ — ٢١



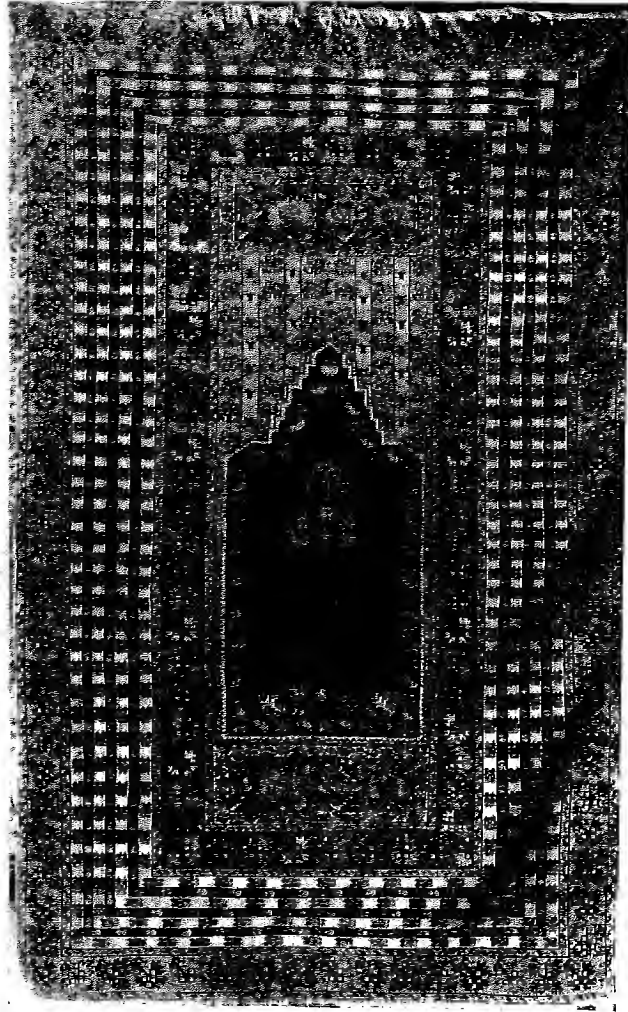
Salle XXII. Oiseau en faïence.

طائر من الجرف — في القاعة ٢٢



Salle XXII. Tapis iranien.

سجادة إيرانية — في القاعة ٢٢



Salle XXIII. Tapis turc.

سجادة تركية — في القاعة ٢٣



Salle XXIII. Vase de faïence.

إناء من الخزف — في القاعة ٢٣



Salle XXIII. Carreaux de faïence.
ترسيمات من القاشاني — في القاعة ٢٣

